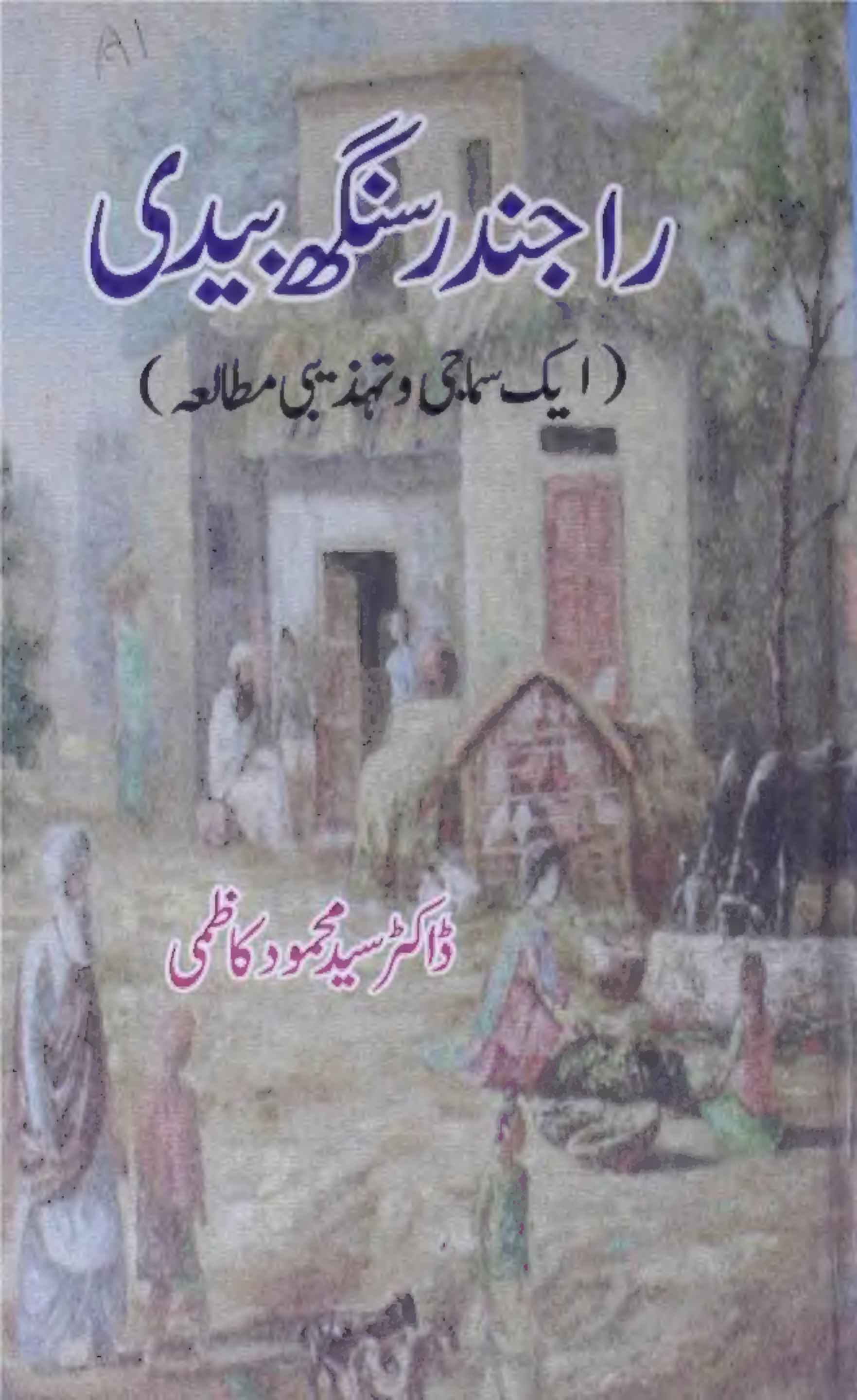


راجندر سنگھ سیدی

(ایک سماجی و تہذیبی مطالعہ)

ڈاکٹر سید محمود کاظمی



راجندر سنگھ بیدی

(ایک سماجی و تہذیبی مطالعہ)

ڈاکٹر سید محمود کاظمی

شعبہ ترجمہ

مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی - حیدرآباد

ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی

RAJINDER SINGH BEDI

(A Socio-Cultural Study)

by

Dr. Syed Mahmood Kazmi

Asst. Director (Dept. of Translation)

Maulana Azad National Urdu University

Hyderabad

Year of Edition 2011

ISBN 978-81-8223-967-8

Price Rs. 250/-

نام کتاب	:	راجندر سنگھ بیدی (ایک سماجی و تہذیبی مطالعہ)
مصنف	:	ڈاکٹر سید محمود کاظمی
پہلی اشاعت	:	اکتوبر ۲۰۱۱ء
تعداد	:	۵۰۰
قیمت	:	۲۵۰ روپے
مطبع	:	عقیف آفسیٹ پرنٹرز، دہلی ۶

Published by

EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE

3108, Vakil Street, Kucha Pandit, Lal Kuan, Delhi-6 (INDIA)

Ph: 23214465, 23216182, Fax: 0091-11-23211540

E-mail: info@ephbooks.com, ephdelhi@yahoo.com

Website: www.ephbooks.com

انتساب

ابو اور امی کے نام

جن کی تربیت اور دعاؤں نے اس مقام تک پہنچایا

محمود کاظمی

”.....جب کوئی واقعہ مشاہدے میں آتا ہے تو میں اسے من و عن بیان کر دینے کی کوشش نہیں کرتا بلکہ حقیقت اور تخیل کے امتزاج سے جو چیز پیدا ہوتی ہے اسے احاطہ تحریر میں لانے کی سعی کرتا ہوں۔ میرے خیال میں اظہار حقیقت کے لیے ایک رومانی نقطہ نظر کی ضرورت ہے۔ بلکہ مشاہدے کے بعد پیش کرنے کے انداز کے متعلق سوچنا بجائے خود کسی حد تک رومانی طرز عمل ہے اور اس اعتبار سے مطلق حقیقت نگاری بحیثیت فن غیر موزوں ہے.....“

راجندر سنگھ بیدی

فہرست

7	حرف آغاز	-1
15	سماجی حقیقت نگاری کا مسئلہ اور اردو افسانے کی روایت	-2
65	بیدی کے افسانوں میں تمدن اور معاشرت کی عکاسی	-3
103	بیدی کے بعض زندہ اور متحرک کردار	-4
157	بیدی کے افسانوں میں نسوانی کرداروں کی انفرادیت	-5
185	ایک چادر میلی سی کا تہذیبی و معاشرتی مطالعہ	-6
213	حرف آخر	-7
219	کتابیات	-8

اس مقالے پر راقم کو یونیورسٹی آف الہ آباد نے
ڈاکٹر آف فلاسفی کی ڈگری عطا کی۔

حرف آغاز

بیدی 'کرشن چندر اور منٹو کے مثلث میں بیدی ایسے کہانی کار کی حیثیت رکھتے ہیں جنہوں نے کرشن چندر اور منٹو کے مقابلے میں بے حد کم لکھا۔ اس لیے افسانے کے قاری سے ان کی ملاقات زیادہ نہیں ہو سکی اور اسی وجہ سے ان کی کہانیوں کے بارے میں بہت کم لکھا گیا۔ لیکن بیدی کے تعلق سے کم تو جہی کا یہ محض ایک سبب قرار دیا جاسکتا ہے۔ ناقدین ادب کی بیدی پر قابل ذکر توجہ نہ دینے کی اور بھی کئی وجوہات ہیں۔ مثلاً بیدی کے برعکس کرشن چندر اور منٹو نے زبان و بیان کے بنے بنائے ڈھانچے کو توڑنا یا اس میں تبدیلی لانا مناسب نہ سمجھا۔ اگر کرشن چندر کی خلا قانہ و شاعرانہ نثر قاری کے دل و دماغ کو بہ آسانی اپنی گرفت میں لے لیا کرتی تھی تو منٹو کا بات کہنے کا دو ٹوک انداز بے پناہ تاثر رکھتا تھا۔ اس کے برعکس بیدی نے نسبتاً الجھا ہوا اور استعاراتی انداز بیان اختیار کیا۔ انہوں نے زبان کو سنوارنے کے معاملے میں بھی زیادہ دلچسپی نہیں لی۔ نظیر اکبر آبادی کی طرح انہوں نے الفاظ بازار سے اٹھائے جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ان کا مشہور افسانہ "گرم کوٹ" ماہنامہ "ہمایوں" میں اشاعت سے محروم رہا۔ سب سے اہم وجہ بیدی کے سلسلے میں کم تو جہی کی یہ رہی ہے کہ انہوں نے زندگی اور سماج کا مطالعہ اس کی اجتماعیت میں نہیں کیا اور سماجی حقیقت نگاری کے لیے عام ڈگر سے ہٹ کر راہ نکالی۔ انہوں نے انسانوں کے باہمی رشتوں، وابستگیوں، علیحدگیوں اور رفاقتوں کی بنیاد میں کارفرما ان تمدنی، تہذیبی و سماجی عوامل کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی جو انسان کے سماجی رویہ کو مختلف النوع جہات عطا کرتے ہیں۔ انسانوں کی باہمی وابستگیوں اور علیحدگیوں کی منطق سیدھی اور ستواں نہیں ہوتی بلکہ پیچیدہ جذبات و احساسات اور مختلف النوع خیالات کے سبب یہ مسلسل تغیر و تبدل کے مرحلے سے گزرتی رہتی ہے۔ لہذا

زندگی اور سماج کے حوالے سے جذبہ رویہ اور عمل کا مطالعہ و مشاہدہ اور پھر اس کی فنی پیش کش ایک ادیب کے لیے آگ کا دریا عبور کرنے کی مانند ہے۔ اس تخلیقی عمل میں گہرے سماجی و تہذیبی مشاہدے کے ساتھ ہی انسانی نفسیات کے پیچ و خم اور جذبات و خیالات کے مد و جزر سے فنکار کی مکمل واقفیت لازمی ہے ورنہ کچھ پانے سے زیادہ بہت کچھ کھونے کا خطرہ لاحق رہتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس نازک اور ابھری ہوئی صورت حال سے بندھے کئے تخلیقی و فنی اصولوں کے سہارے عہدہ برآ نہیں ہوا جاسکتا۔ بیدی اس حقیقت سے واقف تھے۔ انہوں نے ضرورت پڑنے پر زبان اور اسلوب بیان کے مروجہ سانچوں کو توڑا بھی اور نئے سانچے بنائے بھی۔ انہوں نے انسانی نفسیات، جذبہ اور عمل کے فنی تجزیے کے لیے سماجی و تہذیبی محرکات کے مطالعے سے صرف نظر نہیں کیا۔ اپنی بات مؤثر طریقے سے کہنے کے لیے انہوں نے اساطیری اور استعاراتی انداز بیان اختیار کیا۔ فنی و تخلیقی سطح پر اپنا ایک الگ Structure بنانے کی اس کوشش نے بیدی کی نگارشات کو منفرد ادبی شناخت کا حامل بنایا ہے۔ اپنی اسی انفرادیت کی وجہ سے بیدی کے افسانے جدید علامتی، استعاراتی اور تمثیلی کہانی کے مختلف رجحانات اور رویوں کی توسیعی شکل قرار پاتے ہیں۔ ان کی کہانیوں اور ناولٹ "ایک چادر میلی سی" کا ہی علامتی، استعاراتی اور اساطیری انداز بیان انہیں ایک مشکل پسند تخلیق کار کی حیثیت سے سامنے لاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بیدی کے اوپر بحیثیت کہانی کار ان کے مرتبے کو دیکھتے ہوئے بہت کم لکھا گیا ہے۔

مندرجہ بالا وجوہات کی بناء پر میرا مقصد بنیادی طور پر ایک تنقیدی مقالہ پیش کرنا تھا کیونکہ بیدی سے متعلق حقائق ہمارے سامنے ہیں۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ ان کی تخلیقات کا صحت مند تنقیدی نقطہ نگاہ سے تجزیہ کیا جائے تاکہ افسانہ نگار کی حیثیت سے ان کے مقام و مرتبے کا تعین ہو سکے۔

افسانہ چونکہ ادب کی ایک شاخ ہونے کی حیثیت سے نہ صرف یہ کہ عکس حیات ہے بلکہ نقد حیات بھی ہے۔ اسی لیے راقم الحروف نے بیدی کے افسانوں اور ان کے ناولٹ "ایک چادر میلی سی" میں زندگی اور معاشرے کے مختلف پہلوؤں کی عکاسی کو مطالعے کی بنیاد

بنایا۔ بیدی کی تخلیقات کا یہ جائزہ تہذیبی و ثقافتی نقطہ نظر کا حامل ہے نہ کہ استعاراتی و اساطیری۔ لیکن اس ضمن میں میں یہ عرض کر دینا ضروری سمجھتا ہوں کہ علم و فن اور شعر و ادب کے ساتھ ساتھ مذہب، روایات، عقائد، اساطیری تصورات وغیرہ بھی کی جڑیں ہماری سماجی و تہذیبی زندگی کی زمین میں گہرائی تک جاتی ہیں۔ میں نے اس بات کی طرف خاص توجہ دی ہے کہ بیدی کی نگارشات کے اس تہذیبی و ثقافتی جائزے سے ان کا سماجی و تہذیبی شعور واضح طور پر سامنے آ جائے۔

مقالے کے آغاز میں راقم الحروف نے اس اہم مسئلہ پر بحث کر کے کسی نتیجے پر پہنچنے کی کوشش کی ہے کہ افسانہ سماجی حقیقت نگاری کے اہم فرض سے کس حد تک اور کس طرح عہدہ برآ ہو سکتا ہے یا سماجی تنقید کے معتبر ترین وسیلہ کی حیثیت اسے کب اور کس طرح حاصل ہو سکتی ہے۔ اسی بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے راقم الحروف نے سماجی حقیقت نگاری کے تعلق سے اردو افسانے کی اب تک کی روایت کا جائزہ لیا ہے۔ ایک اور اہم سوال یہ ہے کہ افسانہ عکس حیات اور نقد حیات کس طرح بنتا ہے اور سماجیات کے ماہر کی سماجی تنقید سے ایک تخلیق کار کی سماجی حقیقت نگاری کس طرح زیادہ بہتر اور مؤثر ہے۔ مقالے کے پہلے باب میں اس سوال کا جواب تلاش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

مقالے کا دوسرا باب بیدی کے افسانوں میں تمدن اور معاشرت کی عکاسی سے متعلق ہے۔ راقم الحروف نے حتی المقدور بیدی کی سبھی کہانیوں کو پڑھنے اور سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ ان افسانوں کے مطالعے سے یہ بات واضح طور پر سامنے آتی ہے کہ ان میں تمدن اور معاشرت کی عکاسی پورے طور پر موجود ہے۔ بحیثیت سماجی حقیقت نگار بیدی اس نکتہ سے بخوبی واقف ہیں کہ انسانوں کے سماجی و تہذیبی رویے کے پیچھے مخصوص معاشرتی اقدار ہوتی ہیں جن کی تشکیل میں مذہب، عقائد، روایات، ادب، اساطیر اور علاقائی خصوصیات کا اہم کردار ہوتا ہے۔

کسی بھی کہانی کی تخلیق میں کرداروں کی اہمیت سب سے زیادہ ہے۔ کیونکہ کہانی قصے کی ایک شاخ ہے اور قصہ کرداروں کے بغیر نہیں بیان کیا جاسکتا۔ ایک کہانی کا مختلف

طرح کے کرداروں کی تخلیق کرتا ہے۔ ان سبھی کرداروں کو ایک مخصوص سماجی و تہذیبی پس منظر عطا کرتا ہے۔ اس کے یہ کردار کسی سماج اور اس کے معاشرتی ڈھانچے کی مختلف پرتوں کے عکاس بنتے ہیں۔ اس طرح کرداروں کی فطری پیش کش کے ذریعہ وہ کسی مخصوص سماج اور تہذیب کو زندہ کر دیتا ہے۔

اردو افسانے کی روایت کا جائزہ لیتے وقت پریم چند کے بعد بیدی ایسے افسانہ نگار کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں جن کے افسانوں میں واقعہ سازی سے زیادہ کردار سازی پر توجہ دی گئی ہے۔ بیدی کے کردار زیادہ تر متوسط طبقے سے لیے گئے ہیں۔ یہ کردار بچے بھی ہیں، بوڑھے بھی، جوان بھی، مرد بھی اور عورت بھی۔ خصوصاً ان کے نسوانی کردار فنی طور پر زیادہ بالیدہ اور متحرک ہیں۔ بیدی کے یہ سبھی کردار اپنے معاشرتی اور تہذیبی پس منظر کے باعث اپنی ایک الگ پہچان بناتے ہیں۔ انہوں نے کردار سازی میں کرداروں کی نفسیات اور ذہنی و جذباتی کیفیات کا مطالعہ کر کے کرداروں کے سماجی و تہذیبی رویے کا تجزیہ کرنے کی کامیاب ترین کوشش کی ہے۔ بیدی کی کردار نگاری کی انہیں خصوصیات کا جائزہ راقم الحروف نے مقالے کے تیسرے باب ”بیدی کے بعض زندہ اور متحرک کردار“ کے تحت لیا ہے۔

چوتھے باب میں بیدی کے نسوانی کرداروں کے انفرادی پہلوؤں پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ عورت کے مختلف روپ بیدی کی کہانیوں میں نظر آتے ہیں۔ کبھی وہ ماں ہے کبھی بیٹی، کبھی بیوی ہے کبھی بہن، کبھی سہاگن ہے کبھی بیوہ۔ بیدی نے عورت کی شخصیت کے ان تمام پہلوؤں پر روشنی ڈالی ہے۔ اپنے دکھ مجھے دے دو کی ”اندو“ لاجنتی کی ”لاجو“ بیل کی ”سیتا“ گرہن کی ”ہولی“ گرم کوٹ کی ”شمی“ اور ایک چادر میلی سی کی ”رانو“، بیدی کے تخلیق کردہ یہ سبھی نسوانی کردار بڑی خوبی کے ساتھ انسانی رشتوں کی معنویت کو اجاگر کرتے ہیں۔ بیدی نے عورت کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہوئے اسے ہر اعتبار سے مرد کی مونس و غم خوار کی حیثیت سے پیش کیا ہے۔ ان کے یہاں عورت نہ تو دیوی ہے اور نہ شیطان کی بیٹی۔ وہ صرف عورت ہے۔ محبت، نفرت، ممتا، حسد، رشک، شرم اور رحم کے الگ الگ متضاد و مختلف النوع کتنے ہی جذبوں، رویوں اور رجحانوں کی حامل یہ عورت اپنی

کرب ناکوں، تمنائوں، مجبوریوں اور محرومیوں کے ساتھ بیدی کے افسانوں میں جا بجا نظر آتی ہے۔

اس مقالے کا پانچواں اور آخری باب بیدی کے ناولٹ ”ایک چادر میلی سی“ کے تہذیبی و معاشرتی جائزے سے متعلق ہے۔ یہ ناولٹ پنجاب کی دیہی زندگی اور طرز معاشرت کا حقیقی مرقع ہے۔ اس ناول میں بیدی نے سکھوں کے ایک پسماندہ طبقے کے مسائل، ان کے رسم و رواج، معاشی بد حالی، جہالت، توہم پرستی کے ساتھ ساتھ باہمی علیحدگیوں اور رفاقتوں کی جیتی جاگتی تصویریں پیش کی ہیں۔ انسان کی دو بڑی جبلتیں پیٹ کی بھوک اور جنسی بھوک ازمندہ قدیم سے آج تک پوری شدت کے ساتھ اس کے وجود کا حصہ ہیں۔ جہاں تہذیب کی روشنی پھیل چکی ہے اور علم کے چراغ روشن ہو چکے ہیں وہاں یہ دونوں جبلتیں اکثر پردوں میں ڈھکی چھپی رہتی ہیں لیکن جہاں یہ اعلیٰ اقدار حیات نہیں پائی جاتیں وہاں ان پر کوئی پردہ نہیں۔ کسی قسم کی کوئی گرفت نہیں۔

ایک چادر میلی سی کے مطالعے سے ایک پسماندہ اور ان پڑھ معاشرہ اپنی تمام تر خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ ہمارے سامنے آ جاتا ہے۔ تلو کے کا اپنی بیوی کو زور و کوب کرنا، ساس جنداں کا بہو کو گالیاں دینا، چودھری کی دھرم شالہ میں تیرہ سالہ معصوم جاترن کی اجتماعی آبروریزی ہونا اور اس کا مرجانا، جاترن کے بھائی کے ہاتھوں تلو کا قتل ہونا، پنچایت کے فیصلے کے مطابق عمر کے تفاوت کے باوجود رانوکا منگل پر چادر ڈالنا، سلا متے کا بے راہ رو ہونا اور پھر رانوکا حالات سے کجھوتہ کرتے ہوئے اپنے شوہر کے قاتل کو اپنے داماد کی حیثیت سے قبول کرنا۔ یہ سارے واقعات ہماری دیہی تہذیب اور طرز زندگی کے جمود کی کہانی کہتے ہیں۔ ناولٹ کے بھی کردار زندگی کی بوقلمونی کے مختلف مظاہر کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں اور منفی و مثبت رویوں سے اپنی سماجی شناخت قائم کرتے ہیں۔ تمام تر ناہمواریوں کے باوجود پنجاب کا یہ دیہات ایک ایسے سماج کی تصویر پیش کرتا ہے جو زندگی کو ہر قیمت پر جینا چاہتا ہے۔

اس طرح بیدی کی نگارشات کا یہ تہذیبی و ثقافتی جائزہ ان کے معاشرتی و تہذیبی شعور

کو سمجھنے اور بحیثیت ایک سماجی حقیقت نگار ان کے فنی و تخلیقی تجربات کی تعین قدر کا موقع فراہم کرتا ہے۔ راقم الحروف اپنے مقصد میں کس حد تک کامیاب ہوا ہے اس کا فیصلہ ناقدین ادب کو کرنا ہے۔

جہاں تک مواد کی پیش کش اور اسلوب تحریر کا تعلق ہے تو اس ضمن میں یہ عرض کر دینا ضروری سمجھتا ہوں کہ زیر نظر کتاب ایک تحقیقی مقالہ ہے اور جامعات میں ڈاکٹریٹ کے حصول کے لیے تحریر کیے جانے والے تحقیقی مقالوں کے جو تقاضے ہوتے ہیں ان کا اس مقالے میں بھی پورا خیال رکھا گیا ہے۔ اس کو چپے کے راہرو اس بات سے واقف ہیں کہ ریسرچ اسکالرز کو اپنے تحقیقی یا تنقیدی نتائج کی تائید میں مشاہیر زبان و ادب کے اقوال و آراء سے قدم قدم پر مقالے کو مزین کرنا ہوتا ہے تاکہ اس کی طالب علمانہ رائے کو نگراں یا ممتحن قبول کرنے میں تردد سے کام نہ لے یا سرے سے ہی اسے رد نہ کر دے۔ ظاہر ہے کہ ماہرین ادب کی نظر ادبی سرمائے کے بڑے حصے پر ہوتی ہے۔ اس لیے اقوال و آراء پر مشتمل ان اقتباسات کو نہ صرف یہ کہ وہ غیر ضروری سمجھتے ہیں بلکہ اسے کتاب کے معائب میں بھی شمار کرتے ہیں۔ اس کے برعکس وہ طلباء جو ابھی اکتساب علم کے مراحل سے گزر رہے ہیں اور جن کی نظر عام طور پر موضوع سے متعلق تمام تخلیقی، تحقیقی اور تنقیدی سرمائے پر نہیں ہوتی۔ ان کے لیے یہ اقتباسات کارآمد ثابت ہوتے ہیں۔ کیونکہ اس طرح انہیں موضوع سے متعلق اہم ماخذات سے جزوی واقفیت تو بہر حال ہو جاتی ہے۔ اسی لیے راقم الحروف نے اس تعلق سے طلباء کی ضرورت کو ترجیح دی ہے اور اقتباسات کو باقی رکھا ہے۔ اس کے علاوہ مقالے کی زبان کو بھی ان نامانوس، مبہم اور دور از کار تنقیدی اصطلاحات سے گراں بار نہیں بنایا گیا ہے جو عام طور پر جدید تنقیدی زبان کا جزو لازم سمجھی جاتی ہیں۔

تحقیقی مقالے میں ریسرچ اسکالرز کو اپنے تحقیقی نتائج یا تنقیدی آراء کو مدلل اور مبسوط انداز میں انتہائی وضاحت کے ساتھ پیش کرنا ہوتا ہے۔ اس صورت حال میں فکر و خیال یا الفاظ کی تکرار سے اجتناب قدرے مشکل ہوتا ہے۔ مقالے پر نظر ثانی کرتے وقت میں نے پوری کوشش کی ہے کہ تکرار و تواتر کے عیب سے حتی الامکان بچا جائے۔ پھر بھی ضرورت کے

پیش نظر اہم نکات کی جانب کئی بار توجہ مبذول کروائی گئی ہے جنہیں میں نے عمداً قلم زد نہیں کیا ہے۔

یہ مقالہ پروفیسر جعفر رضا سابق صدر شعبہ اردو والہ آباد یونیورسٹی کے زیر نگرانی تحریر کیا گیا تھا۔ ان کے مفید اور قیمتی مشوروں نے بارہا میری رہنمائی کی میں ان کا ممنون و تشکر ہوں۔

پروفیسر یوسف سرمست اردو فلکشن کی تنقید کا ایک اہم نام ہے۔ ان کی تصنیف ”بیسویں صدی میں اردو ناول“ محتاج تعارف نہیں ہے۔ میرے لیے یہ مقام مسرت ہے کہ اردو تنقید کی اس قد آور شخصیت نے زیر نظر کتاب کے تعلق سے بھی اپنے زیریں خیالات کا اظہار کیا ہے۔ جس کے لیے میں ان کا سپاس گزار ہوں۔

اکتوبر ۲۰۰۲ء میں میرا تقرر مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی حیدرآباد کے شعبہ ترجمہ میں بحیثیت اسٹنٹ ڈائرکٹر ہو گیا۔ نئی ملازمت کی ذمہ داریوں نیز دیگر خانگی مصروفیات نے اس مقالے کی اشاعت کو اب تک موخر رکھا۔ شاید اس میں ابھی مزید تاخیر ہوتی لیکن رفیق عزیز جناب فہیم الدین احمد اسٹنٹ پروفیسر شعبہ ترجمہ نے نہ صرف یہ کہ اس کی اشاعت کے لیے پیہم اصرار کیا بلکہ اس راہ میں آنے والی رکاوٹوں کو دور کرنے میں میرا ساتھ بھی دیا۔ میں رکی طور پر ان کا شکریہ ادا کرنے سے خود کو قاصر پاتا ہوں۔ دیگر رفقاء شعبہ جناب پروفیسر ظفر الدین جناب ڈاکٹر خالد مبشر الظفر اسوسی ایٹ پروفیسر و صدر شعبہ جناب جنید ڈاکٹر اسٹنٹ پروفیسر اور محترمہ ڈاکٹر کہکشاں لطیف اسٹنٹ پروفیسر کا بھی شکر گزار ہوں کہ جن کے پیہم تقاضوں کے بغیر یہ کتاب منہء شہود پر نہیں آ سکتی تھی۔ برادر م سید علی کا بھی شکریہ جنہوں نے کمپیوٹر کمپوزنگ سے لے کر کتاب کی تہذیب و تزئین تک مہارت فن کے ساتھ یہ کام انجام دیا۔ شاگرد عزیز ابو مظہر خالد صدیقی نے انتہائی توجہ سے اس کتاب کا سرورق تیار کیا۔ میں ان کی صلاحیتوں کا معترف ہوں اور دعا کرتا ہوں کہ وہ اپنی آئندہ زندگی میں کامیاب و کامراں ہوں۔

شریک حیات شائستہ فاطمہ نے ہر موقع کی طرح اس مرتبہ بھی مجھے یہ اعتراف کرنے

پر مجبور کر دیا کہ:

”ان کو تفسیر رہ و رسم وفا آتی ہے“

وہ اگر خانگی مصروفیات سے مجھے آزاد نہ کر دیتیں تو اس مقالے پر نظر ثانی کا کام اس قدر جلد پایہ تکمیل کو نہیں پہنچ سکتا تھا۔ ان کی رفاقت محض سامانِ راحت ہی نہیں بلکہ باعثِ استقامت بھی ہے۔

آج جب کہ یہ کتاب اشاعت کے مراحل سے گزر رہی ہے تو اس حقیقت کا اعتراف ناگزیر ہے کہ اگر پدرانہ شفقت کی گھنی چھاؤں نے حالات کی کڑی دھوپ سے محفوظ نہ رکھا ہوتا اور متا کی مہربان و پرسکون آغوش میرا مقدر نہ ہوتی تو میرا برسوں پرانا یہ خواب شرمندہ تعبیر نہ ہو سکتا۔ میں آج جو کچھ بھی ہوں یہ میرے ماں باپ (جناب سید محی الدین کاظمی و محترمہ صالحہ خاتون) کی مجھ سے بے پناہ محبت اور میرے حق میں کی گئی لاتعداد دعاؤں کا نتیجہ ہے۔ میں اس حقیر سی تصنیف کو ان ہی دونوں کے نام معنون کرتا ہوں۔ میری یہ دعا ہے کہ میرے والدین کا سایہ شفقت و محبت مجھ پر ہمیشہ قائم رہے۔ آمین،

سید محمود کاظمی

اکتوبر ۲۰۱۱ء



باب اول

سماجی حقیقت نگاری کا مسئلہ اور اردو افسانے کی روایت

میتھو آرنلڈ کا قول ہے کہ ادب تنقید حیات ہے۔ ہر دور کا ادب اپنے معاشرے کی پیداوار ہوتا ہے۔ جس سماج اور جس دور سے ادب کا تعلق ہوتا ہے اس سماج کی علاقائی، جغرافیائی اور تمدنی و تہذیبی خصوصیات نیز اس دور کے سماجی، سیاسی، مذہبی، معاشی اور دیگر عصری حالات و واقعات، رجحانات و نظریات اس سرمایہ شعر و ادب میں واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ اس لیے ادب کو کسی مخصوص دور کی خصوصیات کا ذریعہ اظہار اور آلہ کار سمجھنا چاہیے۔ عصری صورت حال اور رجحانات کی عکاسی ادب میں ہمیشہ سے ہوتی آئی ہے۔ بقول پروفیسر احتشام حسین:

”جدید افسانوی ادب زندگی کی جو مصوری اور تنقید کرتا

ہے۔ جو رہبری اور رہنمائی کے فرض انجام دیتا ہے اس کے بعد اسے محض خیالی، سٹلٹی یا معمولی ادب سمجھنا کسی طرح صحیح نہیں ہے۔ حیات انسانی کی اہم ترین گھٹیاں اس میں سلجھائی جاتی ہیں نفسیات کے پیچیدہ معمے اس میں حل ہوتے ہیں۔ امٹگوں اور خواہشوں کے

متصادم و متضاد طوفان ہیں اٹھتے اور ختم ہوتے ہوئے دکھائی

دیتے ہیں۔ انسان جو کچھ ہے وہ یہیں نظر آتا ہے۔“

پروفیسر احتشام حسین کی مندرجہ بالا رائے سے اختلاف ممکن نہیں ہے۔ دراصل عصری رجحانات کا وجود ادب میں ناگزیر ہے۔ اردو کا سرمایہ ادب بھی اس سے مبرا نہیں۔ سودا اور میر کی طبیعتوں کے فرق کو مد نظر رکھتے ہوئے نیز ایک کے کلام کو آہ اور دوسرے کے کلام کو واہ تسلیم کرتے ہوئے بھی اس حقیقت کا اعتراف ضروری ہے کہ اس دور کی سراسیمگی و پریشان حالی ان دونوں کی شاعری میں موجود ہے۔ سودا کا ”شہر آشوب“ اور میر کی مثنوی ”خواب و خیال“ دونوں میں اس سماجی انتشار کی جھلکیاں نظر آتی ہیں جو مغل سلطنت کی کمزوریوں، افغانوں اور مرہٹوں کی لوٹ مار، ایسٹ انڈیا کمپنی کی سازشوں اور ملک گیر طوائف الملوکیت کا پیدا کردہ تھا۔ اس طرح یہ بات ثابت ہو جاتی ہے کہ اصناف شعر و ادب کا کوئی بھی تنقیدی جائزہ اور فنی و فکری تجزیہ اس وقت تک مکمل نہیں ہو سکتا جب تک کہ ہم اس کے سماجی پس منظر سے واقف نہ ہوں۔ ہمارا مقصد چونکہ حقیقت نگاری کے انہیں عناصر کی تلاش کرنا ہے اور سماجی تنقید کے حوالے سے اردو افسانے کا جائزہ لینا ہے اس لیے پہلے ہم سماج اور سماجی علوم پر ایک نظر ڈالیں گے۔ اس کے بعد سماجی حقیقت نگاری یا سماجی تنقید پر ایک مختصر گفتگو کر کے پھر افسانہ نگاری کے فن کو زیر بحث لاتے ہوئے سماجی حقیقت نگاری کی اردو افسانے میں روایت کا تفصیلی جائزہ لینے کی کوشش کریں گے۔ ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ کیا کہانی سماجی حقیقت نگاری یا سماجی تنقید کا ذریعہ ہو سکتی ہے کیونکہ سماجیات ایک علم ہے اور افسانہ ایک تخلیقی اظہار ہے۔ شاعر و ادیب کیا اسی نظر سے سماج کو دیکھتا اور محسوس کرتا ہے کہ جس نظر سے سماجیات کا ایک طالب علم اسے دیکھتا ہے؟ یہ وہ سوالات ہیں جو ہنوز منتظر جواب ہیں۔ مختلف ناقدین نے انہیں اپنے اپنے طور پر حل کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے نقطہ نظر سے اختلاف کیا جاسکتا ہے لیکن اس بنیادی خیال سے کہ ادب تنقیدِ حیات ہے یا ادب سماج کا آئینہ ہے۔ اختلاف ممکن نہیں۔

جہاں تک سماج اور سماجی علوم کا تعلق ہے یہ بات اب بالکل واضح ہو چکی ہے کہ

سماجیات اپنے آپ میں سائنس کی ایک قسم ہے۔ یہ اور بات ہے کہ سائنسی تجربات کے نتائج سے قطع نظر جو ہمیشہ قطعی نوعیت کے ہوتے ہیں، سماجیات کا طالب علم جو نتائج اخذ کرتا ہے ان کی قطعیت کے متعلق کوئی حتمی بات نہیں کہی جاسکتی۔ لیکن نقطہ نظر کی معروضیت مطالعہ کے لیے اپنائے گئے طریقہ کار یا (Methods) کی پابندی سماجیات کو سائنسی علوم کی صف میں لے آتی ہے۔ سماجی نقطہ نظر سے معاشرہ اور اس کی تہذیب نیز تمدنی اقدار کا جائزہ لینے کے لیے سینکڑوں ہزاروں کتابیں اب تک لکھی جا چکی ہیں اور آگے بھی لکھی جاتی رہیں گی۔ سماجی نقطہ نظر سے جب انسان کی حالت و فطرت پر غور کیا جاتا ہے تو ہزاروں برس قبل یونانی مفکر ارسطو کی کہی ہوئی یہ بات کہ انسان ایک سماجی جانور ہے آج بھی صحیح ثابت ہوتی ہے۔ اس مقولے کی گہرائی میں جانے سے احساس ہوتا ہے کہ کس طرح ایک بڑی حقیقت کو اتنے کم الفاظ میں بیان کر دیا گیا ہے۔ انسان خواہ سائنس داں ہو یا مذہبی عالم سیاست داں ہو یا شاعر انجینئر ہو یا ڈاکٹر یہ بہر حال اس کی سماجی حیثیت ہے اور اس کی بنیاد بھی معاشرے میں ہی ہے۔ پھر بوڑھا ہو یا جوان، بچہ ہو یا ادھیڑ بیمار ہو یا صحت مند ہر اعتبار سے پیدائش سے لے کر موت تک انسان سماج پر منحصر ہے۔ علم سماجیات ہماری مادی اور روحانی، خارجی و داخلی، ظاہر و باطنی، قلبی و ذہنی، نفسیاتی و جذباتی عرض کہ ہر طرح کی زندگی کا سماجی پس منظر کے حوالے سے مطالعہ کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ہمارا چلنا پھرنا، سوچنا کہنا، بولنا لکھنا اور پڑھنا یہ سب کچھ سماجی افعال کے زمرے میں آتا ہے۔ عقائد، روایات، رسوم، عادات، اطوار ان سب کے پیچھے سماجیات کا طالب علم ایک نامیاتی سماجی عمل کا مطالعہ اس طرح کرتا ہے کہ سماجی و معاشرتی ارتقاء کی پوری تصویر ہمارے سامنے واضح ہو جاتی ہے۔ سماجی مطالعے کا یہ رویہ سراسر مشاہداتی و تجرباتی ہوتا ہے۔ اس کے برعکس تخلیق کار جس چیز کے سہارے آگے بڑھتا ہے وہ خالصتاً ایک محسوساتی و تجلیاتی کیفیت ہوتی ہے۔ وہ ان محسوسات و احساسات کو جو سماجی صورت حال کے مطالعے اور فطرت انسانی کے مشاہدے کے نتیجے میں اس کے اندر جنم لیتے ہیں اس طرح اپنے تخلیقی عمل کا حصہ بنا دیتا ہے کہ زندگی اپنی تمام تر بوقلمونی کے ساتھ اس کی تخلیق میں جلوہ گر ہوتی ہے۔ سماجیات کا طالب علم اپنے

مطالعے و مشاہدے کے ذریعہ یہ جاننے کی کوشش کرتا ہے کہ کیا ہو رہا ہے؟ لیکن ادیب اس سے بھی آگے بڑھ کر اس کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ کیا ہو سکتا ہے اور کیا ہونا چاہیے؟ اس سلسلے میں بیدی کا ایک بیان ملاحظہ ہو۔ اپنی کہانی ”بیل“ کے متعلق لکھتے ہوئے وہ ایک انتہائی اہم نکتہ کی طرف اشارہ کرتے ہیں:

”جب وہ سیتا کے ساتھ ہمبستری کرنے لگتا ہے تو بیل رونے لگتا ہے۔ درباری اسے مارنے کے لیے دوڑتا ہے لیکن نیم عریاں سیتا دوڑ کر بچے کو پکڑ لیتی ہے اور اسے اپنی چھاتی سے لگا لیتی ہے۔ وہ درباری کو دنیا کا اسفل ترین آدمی سمجھتی ہے جس نے اس کام کے لیے ایک معصوم بچے کو استعمال کرنے سے بھی دریغ نہ کیا۔ وہ ایک طرف کھڑی ہے بچے کے ساتھ جو عورت..... ماں کا غیر منفک حصہ ہے اور ایسی نظروں سے درباری کی طرف دیکھتی ہے کہ اس پر گھڑوں پانی پڑ جاتا ہے۔ وہ اسی منفعل حالت میں سیتا سے وعدہ کرتا ہے کہ وہ پہلے شادی کرے گا۔۔۔ جس بچ سے میں نے کہانی کا پلاٹ لیا ہے باپ روزاریو! اس میں میرے ہیرو نے داسکی پی کر اور پانچ روپے والا پان کھا کر سیتا کی اس حد تک آبروریزی کی تھی کہ وہ نیم مردہ حالت میں ہسپتال لے جائی گئی اور جلاب سے بچے کے پیٹ میں سے افیون اور اس کا اثر دور کیا گیا.....“

آپ نے دیکھا کہ ’کیا ہوا‘ اسے بیدی نے کہانی میں نہیں پیش کیا۔ بلکہ یہ دکھانے اور بتانے کی کوشش کی کہ کیا ہونا چاہیے تھا۔ یعنی ”جو ہوا“ اس کی جگہ ”جو ہونا چاہیے تھا“ یا ”جو ہو سکتا تھا“ اسے کہانی میں پیش کر کے بیدی نے تخلیق کے منطقی جواز کی جگہ قیاسی اور تخیلی امکانات کو بنیاد بنایا ہے۔ اسی طرح اپنے افسانے لاجونتی میں انہوں نے عورت کی فطرت کے اس گوشے پر سے پردہ اٹھایا جو عموماً نظروں سے اوجھل رہتا۔ لاجونتی کی واپسی کے بعد

سندر لال اسے دیوی کا درجہ دے دیتا ہے اور اپنے پرانے سلوک کے برعکس اس کے ساتھ اس طرح کا برتاؤ کرتا ہے جو محبت پر کم رحم دلی پر زیادہ مبنی ہوتا ہے۔ لاجوتی کو یہ صورت حال قبول نہیں۔ وہ رحم نہیں محبت اور خلوص چاہتی ہے۔ لیکن اس کی اس انفسیاتی کیفیت سے اس کا شوہر سندر لال بے خبر ہے۔ یہ وہ صورت حال ہے جس تک عام آدمی کی نظر نہیں پہنچ سکتی۔ ایسا اس لیے ہے کہ زندگی کی عام شکل تو یہی ہے کہ جو اپنے گھر پہنچ گیا وہ خوش ہے مگر تخلیق کار تو فطرت انسانی کا نباض ہوتا ہے۔ وہ انسان کی نفسیات کے ہر پہلو سے واقفیت رکھتا ہے اور یہ جانتا ہے کہ جس کو ہمیشہ محبت ملی ہو اگر اس پر صرف رحم کیا جائے تو یہ اس کے لیے ناقابل برداشت ہوگا۔ لاجوتی کی اس تڑپ اور درد کو محسوس کیا جاسکتا ہے اور تخیل کی سطح پر اس کا عرفان بھی ممکن ہے لیکن اسے کسی (Experimental Method) کے ذریعہ ثابت نہیں کیا جاسکتا۔ یہ شرف صرف ایک اچھے ادیب و شاعر کو حاصل ہے کہ وہ انسانی ذات کے اس گہرے کنویں کی تہہ تک پہنچ جاتا ہے جہاں سماجیات کا طالب علم جھانک بھی نہیں سکتا۔ یہی وہ حد فاصل ہے جو براہ راست سماجی تنقید اور کسی فن پارے کے ذریعہ کی گئی سماجی حقیقت نگاری کے درمیان موجود ہے۔ اس کے علاوہ ایک اور فرق اسلوب اظہار و طرز ادا کے نقطہ نظر سے بھی ہے سماجی تنقید کے لیے ماہر سماجیات جو لہجہ یا طرز اظہار اختیار کرے گا وہ ایک تخلیق کار کے طرز بیان سے قطعاً مختلف ہوگا۔ ماہر سماجیات کا طرز اظہار پر وقار مدلل اور سنجیدہ ہوگا۔ وہ دلائل و براہین کے ذریعہ اپنی بات کہے گا۔ اس کے برعکس ایک تخلیق کار کیا کہنا ہے کہ ساتھ ہی 'کیسے کہا جائے' کو بھی ذہن میں رکھتا ہے۔ وہ موقع اور محل کی مناسبت سے طرز اظہار میں تبدیلی لے آتا ہے۔ اسے اپنی بات اگر وہ افسانہ نگار یا ناول نگار یا ڈرامہ نگار ہے تو کرداروں کے ذریعہ کہنی ہوتی ہے۔ اس لیے وہ ان کرداروں کی سماجی حیثیت، تعلیمی و تہذیبی پس منظر اور نفسیاتی و جذباتی کیفیت نیز حالات کے مد نظر ان کے انداز گفتگو کو متعین کرنے کی کوشش کرے گا۔ وہ ایک تانگہ چلانے والے کے منہ سے وجودی فلسفے کے کسی عالم کی تقریر نہ پیش کرے گا۔ یہ ایک فطری بات ہے کہ جب دو مزدور آپس میں گفتگو کریں گے تو ان کی بات چیت ان کے پیشے اور اس سے وابستہ مسائل کے متعلق

ہوگی۔ ان کا انداز گفتگو وہ نہیں ہوگا جو ان دو سیاست دانوں کا ہوگا جو سیاسی مسائل پر ایک دوسرے سے گرم گرم بحث کر رہے ہوں گے۔ بیدی کے ناولٹ "ایک چادر میلی سی" میں ایک منظر ہے کہ یکہ بان تلو کے اپنی بیوی رانو سے کسی بات پر جھگڑ رہا ہے:

"کیتے کچڑے!..... میں تجھ سے باگ کھینچ کر بات کر رہا ہوں

اور تو ہے کہ چھوٹے ہی ہوا کے گھوڑے پر سوار ہو گئی؟" سچ

مندرجہ بالا اقتباس پر غور کیجیے۔ "باگ" اور "گھوڑے" کو دوران گفتگو بطور استعارہ استعمال کر کے تلو کے نے ظاہر کر دیا کہ وہ ایک ایک والا ہے۔ یہاں پر اس کا طریقہ گفتگو کسی دوسرے پیشے والے سے اسے الگ پہچان عطا کرتا ہے۔ سماجی حقیقت نگاری سے عہدہ برآ ہونے کے لیے یہ ضروری ہے کہ تخلیق کار پختہ سماجی شعور کے ساتھ فن کے تقاضوں سے بھی واقف ہو۔ اس طرح یہ واضح ہو جاتا ہے کہ سماج کا مطالعہ 'تنقیدی نقطہ نظر اور تخلیقی صلاحیت مل کر سماجی حقیقت نگاری کے مشکل عمل کو آسان اور موثر بنا دیتے ہیں۔ اب ہم اس بات پر غور کریں گے کہ کہانی سماجی تنقید یا سماجی حقیقت نگاری کا وسیلہ کس طرح بن سکتی ہے۔ افسانہ یا کہانی قصہ کی ایک شاخ ہے جس کے لیے انگریزی میں لفظ Fiction کا استعمال کیا جاتا ہے۔ اردو میں جب ہم اس لفظ کا استعمال کرتے ہیں تو اس سے مراد Story سے ہوتی ہے۔ جس کی صنفی حدود آج کی کہانی سے ملتی جلتی ہیں۔ یہاں پر اس بات کی وضاحت کرنا ضروری ہے کہ قصہ سے مراد صرف کہانی نہیں ہے بلکہ جہاں تک Story Element یعنی کہانی پن کا سوال ہے تو یہ کہانی پن 'ناول' مختصر افسانہ داستان ڈرامہ اور مثنوی میں بھی پایا جاتا ہے۔ دوسری زبانوں مثلاً انگریزی 'سنسکرت اور فارسی وغیرہ میں رزمیہ کا سب سے اہم عنصر کہانی پن ہی ہے۔ قصہ دراصل ایک وسیع واقعاتی بیانیت ہے جب کہ افسانہ قصہ کا ایک عنصر ہے۔ نثر میں ہم قصہ کو کم از کم چار مختلف شکلوں میں ادبی و فنی تقاضوں کے تحت پیش کر سکتے ہیں۔

۱۔ افسانہ ۲۔ ناول ۳۔ ڈرامہ ۴۔ داستان

ان چاروں اصناف ادب کی ہیئت ایک دوسرے مختلف ہو سکتی ہے۔ فنی شرائط الگ

ہو سکتی ہیں مگر قصہ کا بنیادی عنصر چاروں میں مشترک ہے۔ یہاں پر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ قصہ کا بنیادی وصف کیا ہے؟ اس مسئلہ پر مختلف ناقدین ادب نے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے جس کی روشنی میں یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ کسی واقعہ حادثہ تجربہ وقوعہ اور مشاہدے کو اس طرح پیش کرنا کہ نہ تو وہ اخبار نویس کی رپورٹ کی طرح محض واقعاتی ہو اور نہ ہی انشاء پردازی کو بروئے کار لا کر رنگینی و دلکشی کی ایسی فضا قائم کی گئی ہو کہ جہاں اصل واقعہ رنگین و پر شکوہ الفاظ کی دھند میں گم ہو کر رہ جائے۔ اس سلسلے میں ممتاز مغربی ناقد ”ہنری جیمس“ کے خیالات پر ایک نظر ڈالنا ضروری ہے:

”یہ مسئلہ امر ہے کہ آپ اس وقت تک اچھا ناول (فلکشن) نہیں لکھ سکتے جب تک آپ میں ”حقیقت کا شعور“ نہ ہو مگر اس شعور کو پیدا کرنے کا کوئی نسخہ تجویز کرنا مشکل ہے۔ انسان بے پناہ ہے اور حقیقت کی بھی رنگارنگ صورتیں ہیں۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ فلکشن کے کچھ پھولوں میں اس کی خوشبو ہوتی ہے اور کچھ میں نہیں ہوتی۔ پہلے سے یہ بتانا کہ تم اپنے گچھے کو کیسے تیار کرو یہ ایک بالکل الگ بات ہے کہ یہ بات بیک وقت نفیس اور بے نتیجہ بھی ہے کہ ہر شخص کو اپنے تجربے سے لکھنا چاہیے۔ ایک فرضی امیدوار کے لیے یہ بیان منہ چرانے کے برابر ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کس قسم کا تجربہ ہونا چاہیے اور وہ تجربہ کہاں سے شرع اور کہاں ختم ہوتا ہے؟ تجربہ کبھی محدود نہیں ہوتا اور نہ کبھی مکمل ہوتا ہے۔ وہ ایک نہایت وسیع اور بے انتہا ادراک کا نام ہے۔ ایک قسم کا بہت بڑا مکڑی کا جالا جو حد سے زیادہ مہین ریشمی دھاگوں سے بنا ہوتا ہے۔ یہ جالے شعور کے کمرے میں لٹکے ہوتے ہیں اور ہوا میں معلق ہر ذرے کو اپنے جال میں پھانس لیتے ہیں۔ تجربہ ذہن کی فضا کا نام ہے اور جب ذہن تخلیقی ہو اور خاص

طور پر ایسے انسان کا ذہن 'جو جینیس (Genius) بھی ہو' تو وہ زندگی کے ہلکے سے ہلکے اشارے جذب کرتا چلا جاتا ہے اور ہوا کی نبضوں کو الہام میں تبدیل کر دیتا ہے..... دیکھی ہوئی چیزوں سے ان دیکھی چیزوں کو قیاس کرنے کی قوت 'اشیا کی تہہ تک پہنچنے کا ملکہ' ایک چاول سے ساری دیگ پہچان لینے کی صلاحیت 'عام زندگی کو ایسے بھرپور طریقے پر محسوس کر لینے کا عالم کہ اس کے ہر گوشہ ہر پہلو سے واقفیت کا تاثر پیدا ہو۔ یہ سب قوتیں مل کر تجربہ بناتی ہیں۔'۔۔۔

ہنری جیمز کے مندرجہ بالا خیالات کی روشنی میں چند باتیں واضح طور پر سامنے آتی ہیں۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ اس نے اپنے اس بیان میں حقیقت کے شعور کی نہ تو نفی کی ہے اور نہ ہی تجربہ 'مشاہدہ اور وقوعہ کی اہمیت سے انکار کیا ہے۔ اس نے بے حد صاف الفاظ میں بڑی خوبصورتی سے ایک کامیاب فکشن کی بنیادی صفات بیان کر دی ہیں۔ جیمز نے جن چند اہم نکات کی طرف اشارہ کیا ہے وہ یہ ہیں:

- ۱۔ تجربہ ایک نہایت وسیع اور بے انتہا ادراک کا نام ہے۔
- ۲۔ یہ تجربہ ایک مکڑی کے جالے کی طرح ہے جو حد سے زیادہ مہین ریشمی دھاگوں سے بنا ہے۔
- ۳۔ جب انسان صاحب بصیرت ہو اور اس کا ذہن تخلیقی ہو تو وہ زندگی کے ہلکے سے ہلکے اشارے جذب کرتا ہے۔
- ۴۔ ایک جینیس (Genius) کا تخلیقی ذہن ہوا کی نبضوں کو الہام میں تبدیل کر دیتا ہے۔
- ۵۔ عام زندگی کو ایسے بھرپور طریقے پر محسوس کر لینے کا عالم کہ اس کے ہر گوشے اور ہر پہلو سے واقفیت کا تاثر پیدا ہو۔

ان اہم ترین نکات پر غور کرنے کے بعد یہ نتیجہ سامنے آتا ہے کہ فکشن Fiction کا فن حقیقت کی ایسی فضا آفرینی کے ذریعہ پیدا ہوتا ہے جس میں حقیقت نگار اپنے تجربے کو

ایک ایسے وسیع ادراک کی شکل عطا کر دیتا ہے جو انتہائی مہین ریشمی دھاگوں سے بنے ہوئے جالے کی طرح ہوتا ہے اور اس کے ذریعے حقیقت نگار زندگی کے ہلکے سے ہلکے ہر اشارے کو جذب کر لیتا ہے۔ وہ یہ کام اس طرح کرتا ہے کہ زندگی کے ہر گوشے اور ہر پہلو سے واقفیت کا تاثر پیدا ہوتا ہے۔

یہاں پر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ حقیقی نفا اور پر تاثر واقفیت تو بہت سے افسانہ نگاروں کے یہاں پائی جاتی ہے۔ لیکن اعلیٰ درجہ کے فنکاران میں سے چند ایک ہی قرار پاتے ہیں۔ ایسے کہانی کار و ناول نگار اٹھیوں پر گئے جاسکتے ہیں کہ جنہیں افسانوی ادب کی دنیا میں بقائے دوام حاصل ہوئی ہو۔ دراصل فن کی اس بلندی تک پہنچنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ افسانہ بیک وقت عکس حیات بھی ہو اور نقد حیات بھی۔ سماجی حقیقت نگاری کا وسیلہ بننے کے لیے یہ ضروری ہے کہ افسانہ نہ صرف یہ کہ زندگی کی سچی تصویر پیش کرتا ہو بلکہ اس جانب بھی اشارہ کرتا ہو کہ اس تصویر کا فلاں پہلو تاریک ہے تو کیوں ہے اور روشن ہے تو کیسے ہے۔ زندگی اور سماج پر تنقید کرنے کے لیے ضروری ہے کہ ان کی سچی تصویر بھی پیش کی جائے۔ اس طرح یہ واضح ہو جاتا ہے کہ افسانے کو نقد حیات کے ساتھ ہی عکس حیات ہونا ضروری ہے۔ جب ہم کسی چیز کو دکھائیں گے ہی نہیں تو اس پر تنقید کیا کریں گے۔ پہلی منزل دکھانے کی ہے تبھی یہ کہنا حق بجانب ہوگا کہ جو چیز دکھائی گئی ہے اس میں خوبی ہے تو کیا ہے اور اگر خالی ہے تو کیا ہے۔ افسانہ نگار کا کام بقول غالب اس آنکھ کا ہے جو قطرہ میں دجلہ دیکھ سکے۔ یہاں پر غالب کی بات کو آگے بڑھاتے ہوئے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ نہ صرف دیکھ سکے بلکہ دکھا بھی سکے نہیں تو بات وہیں آ کر رکے گی کہ ”کھیل بچوں کا ہوا دیدہ بینا نہ ہوا۔“

ایک سوال اور بھی سامنے آتا ہے کہ زندگی کی تصویر پیش کرنے سے کیا مراد ہے۔ کیا زندگی صرف کھانا، سونا، اٹھنا، چلنا اور جاگنا ہے۔ ظاہر بات ہے کہ نہیں۔ یہ زندگی کا ایک محدود تصور ہے۔ انسان اور دوسرے ہر جاندار کے حوالے سے زندگی ایک کائناتی حرکت کا نام ہے۔ یہ انسانی وجود کے ساتھ جڑی ہوئی ایک صفت ہے۔ زندگی کی وجہ سے ہی انسان اور کائنات کا وجود ہے اور انسان و کائنات کی وجہ سے زندگی ہے۔ یہ دونوں لازم و ملزوم کی

حیثیت رکھتے ہیں۔ جب انسان کو حیات و کائنات کے تمام مظاہر و مناظر کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کی جاتی ہے تو زندگی کے تمام نقش رنگ خط اور عکس ابھر آتے ہیں۔ زندگی کے ان تمام خارجی و داخلی پہلوؤں کی عکاسی ناول یا افسانے میں اس طرح کی جانی چاہیے کہ جس سے ایک بھرپور آفاقی تخلیقی تجربہ وجود میں آ سکے۔

جیسا کہ میں نے عرض کیا زندگی کے مختلف مظاہر خارجی حیثیت بھی رکھتے ہیں اور داخلی بھی۔ اس کو ایک مثال کے ذریعے اس طرح سمجھا جاسکتا ہے۔ فرض کر لیجیے ایک شخص دوڑ رہا ہے تو ظاہر ہے کہ وہ بے سوچے سمجھے نہیں دوڑ رہا ہے۔ اگر اس کے پیر حرکت میں ہیں تو ذہن بھی اس حرکت میں شامل ہے۔ اگر کھارہا ہے یا دیکھ رہا ہے تو بھی دوسرے جسمانی اعضاء کے ساتھ دماغ بھی مصروف بہ عمل ہے۔ اس طرح خارجی سطح پر کبھی پیر متحرک ہے تو کبھی ہاتھ۔ کبھی آنکھ تو کبھی زبان اور ساتھ ہی داخلی سطح پر دماغ بھی مسلسل کام کر رہا ہے اور انسان کے ہر خارجی عمل کو کنٹرول بھی کر رہا ہے۔ حد یہ ہے کہ سونے کی حالت میں جب شعور سو جاتا ہے تو لا شعور جاگ اٹھتا ہے۔ اس طرح پہلی سانس سے لے کر آخری سانس تک انسانی دماغ مسلسل مصروف بہ عمل رہتا ہے۔ جس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ انسان کے ذریعے کیا گیا ہر فعل اس بات کا ثبوت ہے کہ اس کا دماغ ابھی جاگ رہا ہے۔

انسانی ذہن کا مطالعہ شاید حیات انسانی کے سب سے بڑے عنصر اور پہلو کا مطالعہ ہے۔ انسانی ذہن کے مطالعے کی یہی وہ منزل ہے جہاں زندگی کے داخلی پہلوؤں کی عکاسی کی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔ تمام عظیم تخلیق کاروں کے یہاں یہی وہ بنیادی طریقہ کار ہے جو ان کی فنی عظمت کا ثبوت ہے۔ وہ انسان اور سماج کی ظاہری حرکات کے پس پشت داخلی محرکات کو اپنے مطالعے و مشاہدے کا مرکز بناتے ہیں۔

یہ بات بالکل صحیح ہے کہ افسانے کا بنیادی موضوع حیات انسانی ہے۔ یہ حیات انسانی اپنے وسیع تر تناظر میں داخل اور خارج دونوں کی حامل رہی ہے اور چونکہ ایک مکمل حیات داخل اور خارج دونوں کی عکاسی کرتی ہے۔ اس لیے افسانہ نگار کے لیے ضروری ہے کہ وہ فرد کا اجتماع اور سماج کے حوالے سے جائزہ لینے کے ساتھ ساتھ اس کی ذہنی و نفسیاتی

حالت و کیفیت کا بھی تجزیہ کرے۔

انسان کی پیدائش کے ساتھ ہی سماج سے اس کا رابطہ قائم ہونے لگتا ہے۔ عمر کی ابتدائی منزلوں میں اس کا سماج ماں باپ اور دوسرے قریبی اعزہ تک محدود ہوتا ہے۔ جب تعلیم کا آغاز ہوتا ہے تو اسکول اس کا سماج بنتا ہے۔ اسی طرح عمر کے بڑھنے کے ساتھ ساتھ انسان کے معاون سماج کا دائرہ وسیع ہوتا چلا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انسان کو ایک ”سماجی جانور“ کہا گیا ہے۔ وہ اپنے ارتقاء اور فروغ کے لیے سماج سے تعاون لینے پر مجبور ہے۔ انسانی زندگی کی یہی سب سے اہم اور بنیادی حقیقت ہمیں معاشرتی و سماجی پس منظر کا مطالعہ کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ چونکہ انسان اور سماج ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم ہیں اس لیے دونوں کے درمیان کا رشتہ عینیت کا ہے غیریت کا نہیں ہے۔ اس لیے جب افسانہ انسانی زندگی اور انسانی معاشرے کی تصویر پیش کرتا ہے تو لازمی طور پر وہ سماجی حقیقت نگاری کا سب سے مؤثر وسیلہ و ذریعہ بن جاتا ہے۔ یہاں پر نشی پریم چند کا یہ قول یاد آتا ہے کہ

”تاریخ میں سب جھوٹ ہوتا ہے سوائے نام کے اور کہانی میں سب

سچ ہوتا ہے سوائے نام کے۔“ ۵

تاریخ کے بارے میں پریم چند کے خیالات سے بحث کی جاسکتی ہے لیکن کہانی کے متعلق انہوں نے یقیناً ایک اہم سچائی کی نشاندہی کی ہے۔ مافوق الفطری واقعات و کردار پیش کرنے والی داستانیں زندگی کی حقیقی و سچی تصویر پیش کرنے والے افسانے ناول ہو یا ڈرامہ سبھی زندگی کے مختلف پہلوؤں کی ہی تصویر کشی کا کام انجام دیتے ہیں۔ اس طرح ایک مخصوص عہد کا سماج اور اس کا تمدن معاشرتی و تہذیبی و علاقائی خصوصیات اپنے تمام تر داخلی و خارجی مظاہر کے ساتھ جب افسانہ یا ناول کا لباس پہن لیتی ہیں تو ان کی تاریخی اہمیت و حیثیت مسلم ہو جاتی ہے۔ اس طرح افسانہ اپنے عہد کی سچی تصویر بن جاتا ہے۔ اس کے برعکس تاریخ (History) سیاسی و قومی و ملکی ضرورتوں اور مصلحتوں کے ساتھ ساتھ کسی حد تک مورخ کی کسی صورت حال، شخص یا اشخاص اور مسائل سے جذباتی وابستگی کی وجہ سے کچھ سچ چھوڑ دیتی ہے اور کچھ جھوٹ شامل کر لیتی ہے۔ مثال کے طور پر ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی

۱۹۴۷ء سے قبل لکھی گئی تاریخ کے مطابق چند شورہ پشت سپاہیوں کی ایک شورش سے زیادہ کچھ اور نہ تھی۔ لیکن آزادی کے بعد اس جنگ آزادی کی دوسری تصویر سامنے آتی ہے اور پتہ چلتا ہے کہ یہ شورہ پشت سپاہیوں کی شورش نہیں تھی بلکہ ملک گیر سطح پر اپنی آزادی اور خود داری کی بقاء کے لیے لڑی جانے والی ایک عظیم جنگ تھی جس کا خاتمہ بد قسمتی سے انگریزوں کی فتح پر ہوا اور جس کے نتیجے میں انگریزی کے ایک مشہور مقولے Victor Writes History (فاتح تاریخ لکھتا ہے) کے مصداق یہ جنگ آزادی غدر کے نام سے اس وقت لکھی جانے والی تاریخ کا حصہ بن گئی۔ اس مثال سے یہ واضح ہوتا ہے کہ پریم چند کے اس قول سے کہ ”تاریخ میں سب جھوٹ ہوتا ہے سوائے نام کے“ سے کسی حد تک ہی اختلاف کیا جاسکتا ہے۔ اس کے برعکس افسانہ یا دوسرا کوئی بھی شعری و نثری بیان یہ کسی حد تک ضرور سماجی حقیقت نگاری کے فرض سے عہدہ برآ ہوتا ہے۔ خاص طور پر افسانہ سماجی تنقید اور سماجی حقیقت نگاری کا سب سے اہم اور مؤثر ذریعہ ہے۔ جس دور کا قصہ بیان کیا جائے گا اس دور کی زبان، تہذیب، تمدن، مذہب، عقیدہ، رہن سہن کا طریقہ غرض کہ ہر چیز اپنی حقیقی شکل میں نظر آئے گی۔ کردار فرضی ہوں تو ہوں مگر صورت حال کبھی فرضی نہیں ہوتی۔ اس طرح یہ بات اپنی جگہ حقیقت رکھتی ہے کہ افسانہ سماج کا آئینہ ہے۔ یہاں پر اس طرف بھی توجہ دلانا ضروری ہے کہ چند جدید ناقدین نے اس نقطہ نظر سے اختلاف کیا ہے۔ ان ناقدین کا خیال ہے کہ افسانہ سماج کا نہیں فرد کا عکاس ہے۔ یہ سماجی صورت حال کا اظہار نہ ہو کر فرد کی نفسی پیچیدگیوں اور کوائف کا اظہار ہے۔ ان ناقدین میں ٹمس الرحمان فاروقی اور وارث علوی اہم ہیں۔ ان بلند پایہ ناقدوں کی اس رائے سے اتفاق کی صورت میں بھی کہانی یا افسانے کا سماج سے تعلق ناگزیر ہی قرار دیا جائے گا۔ فرد کی نفسی و ذہنی کیفیات کا مطالعہ اپنی جگہ اہمیت رکھتا ہے لیکن سماجی پس منظر کے بغیر فطرت انسانی کا مطالعہ و مشاہدہ بے معنی ہے۔ تنہا نہ تو انسان کی کوئی پہچان ہے اور نہ اس کی کسی تنگ و دو حوصلہ اور امنگ کی کوئی معنویت۔ فرد سماج کے بغیر اس طرح سے ہے جس طرح مچھلی بغیر پانی کے۔ بھوکا بغیر غذا کے اور ایک طفل شیر خوار بغیر ماں کے۔ جب انسان اور سماج کا تعلق اس قدر گہرا ہے تو پھر اگر ایک تخلیق کار فرد کی

نفسی و ذہنی کیفیات کا جائزہ لیتے وقت اس کے سماجی پس منظر کو نظر انداز کر دے تو اس کے اس تخلیقی تجربے کو کسی حد تک ہی کامیاب کہا جاسکتا ہے۔ ہم عام طور پر باطنی کیفیات یا داخلی تجربات کی ادبی تخلیق میں عکاسی کو سماجی حقیقت نگاری سے ماوراء قرار دیتے ہیں جب کہ داخلی کیفیات کا تعلق بھی عام طور پر سماجی مسائل سے ہی ہوتا ہے۔ پروفیسر قمر رئیس کی رائے ملاحظہ ہو:

”ہر ادبی تخلیق خواہ وہ کسی بھی باطنی تجربے یا داخلی حقیقت کا اظہار ہو، اس کا پیرایہ بیان کتنا ہی نازک اور تہہ دار ہو کسی نہ کسی سماجی صورت حال کا عکس ہوتی ہے۔ اس پر تجربہ بھی ہوتی ہے اور اس کی تفسیر بھی اور تنقید بھی۔“

پروفیسر قمر رئیس کے خیالات ہمارے اس مطالبے کی تائید کرتے ہیں کہ افسانہ نگار کو سماج کے حوالے سے فرد کا اور فرد کے حوالے سے سماج کا جائزہ لینا چاہیے۔ فرد اور سماج کا تعلق گہرا ہے۔ یہ ایک ایسا رشتہ ہے جو اٹوٹ اور ناقابل شکست ہے۔ جہاں تک افسانہ کا سوال ہے افسانہ ذات کے حوالے سے اپنا بیانیہ سفر شروع کرتا ہے۔ افسانہ نگار جب افسانے کی تخلیق کرتا ہے تو وہ انسانی زندگی کا کوئی ایک پہلو کوئی ایک واقعہ مشاہدہ یا تجربہ اس افسانے میں پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ چونکہ وہ ایک فرد کی حیثیت سے خود اپنی سماجی شناخت رکھتا ہے۔ ایک مخصوص سماجی پس منظر رکھتا ہے۔ اس لیے اس کے فکری و تخلیقی رویے کو یہ سماجی پس منظر متاثر کرتا ہے۔ اس کا بھی سماج سے اسی طرح کا تعلق ہوتا ہے جس طرح کا ان لوگوں کا جنہیں وہ اپنے افسانے میں پیش کرتا ہے۔ سماج اس کی شخصیت اور فکر پر گھر، خاندان، محلے، مدرسے، اسکول، یونیورسٹی، دفتر، شہر اور ملک کے مختلف روپ میں اثر انداز ہوتا ہے۔ سماج کی یہ الگ الگ شکلیں اس کی فکر، فن، تقریر، تحریر اور ذہنی و جذباتی رویوں کو یکساں طور پر متاثر کرتی ہیں۔ وہ جب افسانہ لکھتا ہے تو انہیں واقعات، حالات، مقامات اور اشخاص کو پیش کرتا ہے جن سے اس کا بڑی حد تک تعلق ہوتا ہے اور اشخاص کو پیش کرتا ہے جن سے اس کا بڑی حد تک تعلق ہوتا ہے۔ اس طرح ان اشخاص، مقامات اور واقعات کی صورت

میں موجود سماجی عناصر کا وہ خود حصہ بنتا ہے۔

یہ وہ پس منظر ہے جس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ افسانہ سماجی حقیقت نگاری کا سب سے بہترین وسیلہ ہے۔ جہاں تک سوال اس سلسلے میں اردو افسانہ کا ہے تو اردو میں افسانوی ادب کا ایک سرسری جائزہ بھی اس حقیقت کو روشن کرنے کے لیے کافی ہے کہ اردو افسانے نے سماجی حقیقت نگاری کی اپنی ذمہ داری پورے طور پر ادا کی ہے۔ اردو کے افسانوی ادب میں پریم چند، کرشن چندر، بیدی، عصمت چغتائی، علی عباس حسینی اور انتظار حسین وغیرہ ایسے افسانہ نگار ہیں جنہوں نے اسلوب بیان اور فنی و ہیکتی تجربات کے نقطہ نظر سے اپنی انفرادیت کو برقرار رکھتے ہوئے بھی سماجی حقیقت نگاری کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑا۔ زندگی کے حوالے سے فرد اور سماج کو دیکھنے اور سمجھنے کا نقطہ نظر الگ ہو سکتا ہے۔ سماجی مسائل کے حل کے لیے کسی مخصوص طرز فکر سے ذہنی و جذباتی وابستگی بھی پائی جاسکتی ہے۔ مگر فرد کی نفسی و ذہنی الجھنوں اور سماجی و معاشرتی سبھی مسائل کو ان افسانہ نگاروں نے کہیں پر نظر انداز نہیں کیا ہے۔

اردو افسانے میں سماجی حقیقت نگاری کی ابتداء کرنے والے فنی پریم چند نے نہ صرف ہندوستان کے دیہی معاشرے کی خوبیوں اور خرابیوں کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا بلکہ اس پسماندہ سماج میں زندگی بسر کرنے والے لوگوں کی ذہنی و جذباتی حالت کی بھی ان کے سماجی پس منظر کے حوالے سے عکاسی کی ہے۔ پریم چند اور دوسرے اہم کہانی کاروں کے یہاں زیادہ تر کردار محض ان کی ذہنی اور فنی خوبیوں میں بلکہ وہ انسانی سماج کی ایک حقیقت ہیں۔ دردِ زہ سے کراہتی ہوئی بدھیا آج بھی چیخ رہی ہے اور سماج نے گھیسو و مادھو کی طرح اپنے کسی نہ کسی مفاد کے زیر اثر آج بھی اس کی دلدوز چیخ کی طرف سے اپنے کان بند کر رکھے ہیں۔ کرشن چندر کا کالو بھنگلی ہمارے درمیان ابھی موجود ہے اور اپنی بشری عظمت و سماجی حیثیت کے تسلیم کیے جانے کا ہنوز منتظر ہے۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ منٹو کے افسانے میں پاگل ہو کر مر گیا ہو مگر ہمارے معاشرے میں اپنے اس المیہ کے ساتھ زندہ ہے کہ برصغیر کے کس حصے کو اپنا وطن کہے۔ اس حصے کو جہاں وہ پلا بڑھا اور جو اپنی تہذیبی و تمدنی، علاقائی و جغرافیائی

خصوصیات کے ساتھ خون میں شامل ہو کر اس کے وجود کا ایک حصہ بن گیا ہو یا پھر اس خطے کو جہاں اسے سیاست کے بازی گروں نے زبردستی ڈھکیل دیا ہو۔ یہ سبھی کردار ہمارے سماج سے لیے گئے ہیں اور آج بھی ان کو اس سماج میں اٹھتے، بیٹھتے، سوتے جاتے، ظلم سہتے، دوسروں پر ظلم کرتے اور اپنے حق کے لیے لڑتے دیکھا جاسکتا ہے۔ کرشن چندر کے افسانے ”جامن کا پیڑ“ میں پیڑ کے نیچے دبا ہوا آدمی انسانی قوانین کے غیر انسانی رویوں کے خلاف صدائے احتجاج بلند کر رہا ہے۔ منٹو کی سوگندھی، بیدی کی لاجوتی اور دوسرے سبھی کردار مختلف پہلوؤں سے سماجی حقیقت نگاری کا ذریعہ بنتے ہیں۔ ذیل میں ہم اردو افسانے میں سماجی حقیقت نگاری کے ان نقوش کو ابھارنے کی کوشش کریں گے جو ہمارے افسانوی ادب کی روایت کا اہم ترین حصہ بن چکے ہیں۔

اردو افسانے میں پریم چند وہ پہلا نام ہے جو کہانی کو عکس حیات اور نقد حیات دونوں بنا کر پیش کرنے کے سلسلے میں لیا جاسکتا ہے۔ پریم چند نے اپنی کہانیوں میں ایک پورے کلچر اور ایک مکمل تہذیب کو اس کے اچھے برے تمام پہلوؤں کے ساتھ پیش کرنے کے ساتھ ساتھ جبر و تشدد، بھوک، مفلسی، استحصال، جہالت، توہم پرستی اور دوسرے کتنے ہی سماجی مسائل کو پہلی بار اردو افسانے کے قاری سے متعارف کرایا۔ انہوں نے اردو افسانے کو خوابوں کی سرزمین سے ہٹا کر سماج کے تلخ حقائق کی فضا میں آنکھیں کھولنے پر مجبور کیا۔ ان کے افسانوں میں سماجی حقیقت نگاری کی ایک دنیا آباد ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

۱۔ ”مگر عدالت میں پہنچنے کی دیر تھی۔ پنڈت الوپی دین اس قلم

نا پیدا کنار کے نہنگ تھے۔ حکام ان کے قدر شناس، عملے ان کے

نیاز مند وکیل اور مختار ان کے ناز بردار اور اردلی، چپراسی اور چوکیدار

تو ان کے درم خرید غلام تھے۔ انہیں دیکھتے ہی چاروں طرف سے

لوگ دوڑ پڑے۔ ہر شخص حیرت سے انگشت بدنداں تھا۔ اس لیے

نہیں کہ الوپی دین نے کیوں ایسا فعل کیا بلکہ وہ کیوں قانون کے

نیچے میں آئے۔ ایسا شخص جس کے پاس محال کو ممکن کرنے والی

دولت اور دیوتاؤں پر جادو ڈالنے والی جب زبانی ہو کیوں قانون کا شکار بنے۔“

”گھیسو نے کہا۔“ لے جا۔ کھوب کہا اور اسیر بادوے۔ جس کی کمائی تھی وہ تو مر گئی۔ مگر تیرا اسیر بادا سے جرور پہنچ جائے گا۔ روئیں روئیں سے اسیر بادوے۔ بڑی گاڑھی کمائی کے پیسے ہیں۔“

مادھو نے پھر آسمان کی طرف دیکھ کر کہا۔ ”بیکلٹھ میں جائے گی دادا..... بیکلٹھ کی رانی بنے گی۔“ گھیسو کھڑا ہو گیا اور جیسے مسرت کی لہروں میں تیرتا ہوا بولا۔ ”ہاں بیٹا بیکلٹھ میں جائے گی۔ کسی کو ستایا نہیں۔ کسی کو دبایا نہیں۔ مرتے وقت ہماری جندگی کی سب سے بڑی لالسا پوری کر گئی۔ وہ نہ بیکلٹھ میں جائے گی تو کیا یہ مونے مونے لوگ جائیں گے جو گریبوں کو دونوں ہاتھ سے لوٹتے ہیں اور پاپ کو دھونے کے لیے گنگا میں جاتے ہیں اور مندر میں جل چڑھاتے ہیں۔“

”پنڈتانی چنے سے پکڑ کر آگ لائی تھیں۔ انہوں نے پانچ ہاتھ کے فاصلے پر گھونگھٹ کی آڑ سے دکھی کی طرف آگ پھینکی۔ ایک بڑی سی چنگاری اس کے سر پر پڑی۔ جلدی سے پیچھے ہٹ کر جھاڑنے لگا۔ اس کے دل نے کہا۔ یہ ایک پاک برہمن کے گھر کو ناپاک کرنے کا نتیجہ ہے۔ بھگوان نے کتنی جلدی سزا دے دی۔ اسی لیے تو دنیا پنڈتوں سے ڈرتی ہے۔ اور سب کے روپے مارے جاتے ہیں۔ برہمن کے روپے بھلا کوئی مار تو لے۔ گھر بھر کا ستیا ناس ہو جائے۔ ہاتھ پاؤں گل گل کر گرنے لگیں۔“

”دونوں دوستوں نے کمر سے تلواریں نکال لیں۔ ان دونوں

ادنیٰ اور اعلیٰ سبھی کنار، خنجر، پیش قبض، شیر پنجہ باندھتے تھے۔
 دونوں عیش کے بندے تھے۔ مگر بے غیرت نہ تھے۔ قومی دلیری
 ان میں عنقا تھی مگر ذاتی دلیری کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی تھی۔ ان
 کے سیاسی جذبات فنا ہو گئے تھے۔ بادشاہ کے لیے، سلطنت
 کے لیے، قوم کے لیے کیوں مریں، کیوں اپنی مینھی نیند میں خلل
 ڈالیں۔ مگر انفرادی جذبات میں مطلق خوف نہ تھا بلکہ وہ قوی
 ہو گئے تھے۔ دونوں نے پینترے بدلے۔ لکڑی اور کنگہ کھیلے
 ہوئے تھے۔ نکواریں چمکیں، چھپا چھپ کی آواز آئی اور دونوں
 زخم کھا کر گر پڑے۔ دونوں نے وہیں تڑپ تڑپ کر جان دے
 دی۔ اپنے بادشاہ کے لیے، جن کی آنکھوں سے ایک بوند آنسو کی
 نہ گری۔ انہیں دونوں آدمیوں نے شطرنج کے وزیر کے لیے اپنی
 گردنیں کٹا دیں۔“ ۱۰

۵۔ ”آشا مصنوعی غصہ قائم نہ رکھ سکی۔ جگل نے اس کے دل
 کے تاروں پر مضرب کی ایسی چوٹ ماری تھی کہ اس کے بہت
 ضبط کرنے پر بھی دردِ دل باہر نکل ہی آیا۔“ قسمت بھی تو کوئی
 چیز ہے۔“

”ایسی قسمت جائے جہنم میں:

تمہاری شادی کسی بڑھیا سے کروں گی۔ دیکھ لینا۔“

”تو میں بھی زہر کھالوں گا۔ دیکھ لیجیے گا۔“

کیوں؟ بڑھیا تمہیں جوان سے زیادہ پیار کرے گی، زیادہ

خدمت کرے گی۔ تمہیں سیدھے راستے پر رکھے گی۔“ یہ سب ماں

کا کام ہے۔ بیوی جس کام کے لیے ہے اس کے لیے ہے۔“

”آخر بیوی کس کام کے لیے ہے؟“

”آپ مالک ہیں نہیں تو بتلا دیتا بیوی کس کام کے لیے ہے۔“

موٹر کی آواز آئی۔ نہ جانے کیسے آشا کے سر کا آنچل کھسک کر کندھے پر آ گیا تھا۔ اس نے جلدی سے آنچل سر پر کھینچ لیا اور یہ کہتی ہوئی اپنے کمرے کی طرف چلی۔ ”لالہ کھانا کھا کر چلے جائیں گے۔ تم ذرا آ جانا۔“

مشتے نمونہ از خردوارے کے مصداق یہ چند اقتباسات پریم چند کے سماجی شعور کی پختگی اور افسانوں میں سماجی حقائق کی فطری انداز میں عکاسی کا ثبوت پیش کرتے ہیں۔ پریم چند کا سماجی شعور ان کے آخری دور کے افسانوں میں نسبتاً زیادہ حقیقت پسندانہ رویہ اختیار کرتا نظر آتا ہے۔ وہ اصول پسندی جو ان کے افسانوں کو آغاز میں کسی فطری انجام پر منج نہیں ہونے دیتی تھی بعد کے افسانوں میں اس حقیقت پسندی میں تبدیل ہو گئی جہاں روایتی پتی ورتا کے برعکس بوڑھے لالہ ڈنگال کی کم سن بیوی آشا اپنے نو جوان نوکر جگل سے کہہ دیتی ہے کہ ”لالہ کھانا کھا کر چلے جائیں گے۔ تم ذرا آ جانا“ یہاں پر پریم چند سماجی حقیقت نگاری کا حق ادا کر دیتے ہیں۔ بڑھاپے کی شادی ایک جوان عورت کو جس اخلاقی انحطاط اور جنسی بے راہ روی کی طرف لے جاتی ہے۔ پریم چند اسے ایک سماجی حقیقت مان کر بے کم و کاست اپنی کہانی میں بیان کر دیتے ہیں۔ اسی طرح ”کفن“ میں سماج کے انتہائی پسماندہ طبقے کے دو افراد جو باپ بیٹے ہیں جس طرح ہمارے سامنے آتے ہیں اور جس سنگ دلی چال بازی، مکاری، فریب اور دھوکے بازی کا مظاہرہ کرتے ہیں اس کے مطالعے سے یہ انداز ہوتا ہے کہ پریم چند تصویر کا دوسرا رخ دکھانے کی بھی صلاحیت رکھتے ہیں۔ دکنی ہواری، ہلکو اور اسی طرح کے دوسرے کئی سادہ لوح، ان پڑھ، معصوم فطرت، ہر ظلم اور استحصال کے خاموشی سے شکار ہونے والے افراد کے ساتھ ہی گھیسو اور مادھو جیسے خود غرض اور کام چور نیز ہر قسم کی اخلاقی پابندیوں سے خود کو آزاد سمجھنے والے لوگ بھی اس پسماندہ طبقہ میں موجود ہیں۔ پریم چند نے ان دونوں باپ بیٹوں کی ذہنی کیفیت و حالت کا مشاہدہ کرنے میں انتہائی

غور و فکر سے کام کیا ہے۔ وہ گھیسو اور مادھو کے غیر انسانی رویہ کے وسیلے سے اس سماجی حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ نسل در نسل اس طبقے کے افراد جس طرح کے سماجی جبر کا شکار ہوتے آئے ہیں۔ جس بھوک، افلاس، استحصال، تشدد اور مفلوک الحالی کی دنیا میں صدیوں سے زندہ رہتے آئے ہیں اس نے انہیں مکمل طور پر De Humanize کر دیا ہے۔ وہ بظاہر انسان ہیں مگر انسانی خصوصیات مثلاً رحم، محبت، شفقت، شرم اور ہمدردی وغیرہ کا ان میں دور دور تک نشان بھی نہیں ملتا۔ ان کے سبھی حواس ایک نقطہ پر آ کر مرکوز ہو گئے ہیں اور وہ ہے ”بھوک“۔ وہ درد سے تڑپتی بدھیا کو دیکھنے محض اس لیے نہیں جاتے کہ اگر ایک چلا گیا تو دوسرا اس کے حصے کا آلو بھی کھا جائے گا۔ پریم چند کا یہ افسانہ سماجی حقیقت نگاری کی راہ میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ کفن کے علاوہ پوس کی رات، بوڑھی کا کی، سجان بھگت، شطرنج کی بازی، نجات، دودھ کی قیمت، نئی بیوی اور عید گاہ وغیرہ ایسی کہانیاں ہیں جو سماجی حقیقت نگاری کی روایت کا اہم ترین حصہ ہیں۔ پریم چند کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے پہلی بار ہندوستان کے دیہی معاشرے کے مسائل کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ پروفیسر جعفر رضا اس ضمن میں رقم طراز ہیں:

”پریم چند نے ہندوستانی سماج کے مختلف طبقوں، حیثیتوں اور درجوں میں گاؤں کے مسائل کا ہمدردانہ تجزیہ کر کے بہتری کے امکانات کی طرف متوجہ کیا۔۔۔۔۔۔ جاگیردار، تعلق دار، زمین دار، مہاجن، کارندے اور پیادے، تحصیل اور ضلع کے حاکم، تھانے دار اور سپاہی، کسان، مزدور، اچھوت، طوائف وغیرہ کی زندگی کے متعلق پریم چند نے نہ صرف سنجیدگی سے غور کیا تھا بلکہ ان کا سماجی معیاروں پر تجزیہ بھی کیا تھا۔ پریم چند کی خصوصیت ہے کہ انھوں نے گاؤں کی عام زندگی پر غیر معمولی کہانیاں لکھیں جو عام زندگی کے خاص پہلوؤں کی نشان دہی کرتی ہیں۔“ ۱۲

پریم چند نے اپنے افسانوں کے ذریعے سماجی حقیقت نگاری کی جس روایت کو جنم دیا

تھا اسے ان کے بعد آنے والے افسانہ نگاروں نے بھی برقرار رکھنے کی کوشش کی۔ علی عباس حسینی گو کہ پریم چند کی طرح ایک وسیع سیاسی و سماجی شعور نہیں رکھتے تھے لیکن انسانی زندگی اور سماج کے چند اہم پہلوؤں پر ان کی گہری نظر تھی۔ ان کے افسانوں میں میلہ گھومنی آئی۔ سی۔ ایس اور ہمارا گاؤں سماجی حقیقت نگاری کے نقطہ نگاہ سے اہم قرار دیے جاسکتے ہیں۔ میلہ گھومنی میں انھوں نے ایک زمین دار کے دو ناجائز لڑکوں اور ایک آبرو باختہ عورت کے سماجی و ذہنی رویہ کو بنیاد بنا کر جاگیردارانہ نظام کے تحت وجود میں آنے والے معاشرے کی چند برائیوں کی طرف اشارہ کیا ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

”دو بھائی تھے چنو اور منو“ کہلاتے تھے پٹھان۔ مگر نانہال جولا ہے ٹولی میں تھا۔ اور دادا یہاں سید واڑے میں۔ ماں پر جا کی طرح میر صاحب کے یہاں کام کرنے آئی تھی۔ ان کے چھوٹے بھائی نے کچھ اور بھی کام لیے۔ اور نتیجے میں ہاتھ آئے چنو اور منو۔ وہ تو یادگاریں چھوڑ کر جنت کو سدھارے اور خمیازہ بھگتا بڑے میر صاحب نے۔ انہوں نے بی جولا ہن کو ایک کچا مکان عطا کیا اور چنو منو کی پرورش کے لیے کچھ روپے دیے۔“ ۱۳۰

علی عباس حسینی نے افسانہ نگاری کی ابتداء جس طرح کے افسانوں سے کی ان میں بھی پریم چند کے ابتدائی افسانوں کی طرح مثالیت پسندی نے انہیں نسبتاً ایک غیر حقیقت پسندانہ رویہ اختیار کرنے پر مجبور کیا۔ لیکن بعد کے افسانوں میں انہوں نے پختہ سماجی شعور کا ثبوت دیا۔ میلہ گھومنی میں انہوں نے جاگیردارانہ سماج کی چند اہم خرابیوں کو پیش کیا۔ آئی۔ سی۔ ایس میں ملک کے انگریزی داں طبقہ سے تعلق رکھنے والے اور اعلیٰ سرکاری عہدوں پر مامور اشخاص کی رعونت اور نخوت سے بھری ذہنیت کی عکاسی کی گئی ہے۔ بحیثیت مجموعی سماجی حقیقت نگاری کے نقطہ نظر سے ان کے افسانے خاصے کامیاب ہیں۔

۱۹۳۶ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی بنیاد پڑنے کے بعد اردو افسانے میں عام

لوگوں کے مسائل، تکالیف اور افلاس کے تاریخی و سماجی اسباب کے پیش کرنے کا رجحان بڑھا۔ انکارے کی اشاعت نے سماجی حقیقت نگاری کے لیے فضا ساز گاری کی۔ انکارے میں شامل افسانے فنی نقطہ نگاہ سے گو کہ کئی نقائص کے حامل تھے مگر ان کا حقیقی و واضح سماجی پس منظر ضرور حقیقت پسندی کے ساتھ ادب کو تنقید حیات بنانے کی راہ ہموار کرتا تھا۔ انکارے میں جن افسانہ نگاروں کے افسانے شامل تھے ان میں احمد علی اور رشید جہاں کی ادبی حیثیت مسلم ہے۔ رشید جہاں متوسط طبقے کے گھریلو مسائل اور سماجی برائیوں کی عکاسی میں بڑی حد تک کامیاب ہیں۔ لیکن ان کا سماجی شعور محدود نوعیت کا حامل ہے۔

پریم چند کے بعد کرشن چندر سب سے اہم افسانہ نگار ہیں جنہوں نے اپنا تخلیقی سفر رومانیت سے شروع کیا مگر جلد ہی ترقی پسند نقطہ نظر کے تحت سماجی و معاشرتی مسائل کی عکاسی کی ذمہ داری قبول کر لی۔ وہ زبردست تخلیقی قوت و صلاحیت کے مالک تھے اور اپنی شاعرانہ نثر کے باعث بطور افسانہ نگار بے انتہا مقبول ہوئے۔ ابتداء میں کشمیر کے سحر انگیز حسن نے انہیں اپنی طرف کھینچ لیا اور فطرت پرست کرشن چندر نے طلسم خیال، جہلم میں ناؤ پر ٹوٹے ہوئے تارے اور نظارے جیسے حسن اور رومانیت سے بھرپور افسانے لکھے۔ لیکن ”بالکنی“ سے انہوں نے رومانیت سے حقیقت کی طرف سفر شروع کر دیا۔ انہوں نے تقسیم برصغیر کے بعد بھڑکے فسادات، قحط بنگال، تلنگانہ تحریک اور دوسرے اہم سماجی مسائل پر ناول اور کہانیاں لکھیں، ذات پات اور چھوٹا چھوٹ کے ساتھ ساتھ افلاس، بھوک اور بیماری کے شکار پسماندہ طبقات کی مصائب سے بھری زندگی اور انہیں درپیش مسائل کو کرشن چندر نے بے حد فنکارانہ مہارت کے ساتھ اپنے افسانوں میں پیش کیا۔ ظ۔ انصاری نے ان کے افسانوں میں سماجی حقیقت نگاری کے تعلق سے چند اہم نکات کی جانب ان الفاظ میں اشارہ کیا۔

”کرشن چندر کسی ایک ماحول، کسی ایک موضوع یا انداز

بیان میں محدود نہیں رہے۔ انہوں نے ”طلسم خیال“ کے افسانوی

مجموعے سے آج ”سینوں کا قیدی“ تک بڑا فاصلہ طے کیا ہے۔

ہر منظر اور ماحول سے رس لیا ہے ہر طرح کے کرداروں کا مشاہدہ کیا ہے اور ”سکوت قدرنا شناس“ سے بے نیاز ہو کر دلیری کے ساتھ انہیں مختلف رنگارنگ تکنیکی تجربوں کے ساتھ بیان کیا ہے۔ زندگی کے بدلے ہوئے مناظر اور کرداروں کے عمل سے آگاہی میں کرشن چندر کا کوئی ثانی اس کے ہم عصروں میں نہیں ہے۔“ ۱۳

کرشن چندر نے بیک وقت سماجی اقدار سیاسی مسائل اور تہذیبی و تمدنی رجحانات کو اپنی کہانیوں میں اس طرح پیش کیا کہ سماج اور معاشرے کی عکاسی کا ایک بہتر اور معیاری نمونہ سامنے آ گیا۔ ”کالو بھنگی“ میں انہوں نے ذات پات اور چھوٹا چھوٹ کی بنیادوں پر کھڑے ہمارے معاشرے کے ایک روکھے پھیکے اور گرے پڑے انسان کی بے رس، مجبور اور خاموش زندگی کے مختلف پہلوؤں اور اس کی معصومانہ فطرت کے چند اہم گوشوں کو اجاگر کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ان کا یہ افسانہ سماجی حقائق کی بے رحمانہ عکاسی کی وجہ سے اردو افسانے کی تاریخ میں ہمیشہ یاد رکھا جائے گا۔ چند اقتباسات ملاحظہ ہوں:

۱۔ ”کالو بھنگی کی جھاڑ اس کے جسم کا ایک حصہ معلوم ہوتی

تھی۔ وہ ہر روز مریضوں کا بول و برا ز صاف کرتا تھا۔ ڈپنسری میں فینا کل چھڑکتا تھا۔ پھر ڈاکٹر صاحب اور کمپونڈر صاحب کے بنگلوں میں صفائی کا کام کرتا تھا۔ کمپونڈر صاحب کی بکری اور ڈاکٹر صاحب کی گائے کو چرانے کے لیے جنگل میں لے جاتا اور دن ڈھلتے ہی انہیں واپس اسپتال میں لے آتا اور مویشی خانے میں باندھ کر اپنا کھانا تیار کرتا اور اسے کھا کر سو جاتا۔“ ۱۵

۲۔ ”اچھا تم یہ بتاؤ تم تنخواہ لے کر کیا کرتے ہو؟ ہم نے دوسرا

سوال پوچھا۔

تنخواہ لے کر کیا کرتا ہوں۔“ وہ سوچنے لگتا۔ آٹھ

روپے ملتے ہیں۔ وہ انگلیوں پر گننے لگتا ہے۔ ”چار روپیہ کا آٹا
 لاتا ہوں..... ایک روپیہ کا نمک ایک روپے کا تمباکو.....
 آٹھ آنے کی چائے چار آنے کا گڑ چار آنے کا مصالحہ کتنے
 روپے ہو گئے چھوٹے صاحب۔“ ”سات روپے“

”ہاں سات روپے..... ہر مہینے ایک روپیہ بیٹے کو
 دیتا ہوں۔ اس سے کپڑے سلوانے کے لیے روپے کرج لیتا
 ہوں۔ سال میں دو جوڑے تو ہونے چاہئیں۔ کمبل تو میرے
 پاس ہے۔ خیر۔ لیکن دو جوڑے تو چاہئیں اور چھوٹے صاحب
 کہیں بڑے صاحب ایک روپیہ تنخواہ میں بڑھا دیں تو مزا
 آجائے۔“

”وہ کیسے؟“

”گھی لاؤں گا ایک روپے کا اور مکی کے پرائے
 کھاؤں گا، کبھی پرائے نہیں کھائے مالک۔ بڑا جی چاہتا
 ہے۔“

”کالو بھنگی تم نے بیاہ نہیں کیا؟“

”نہیں چھوٹے صاحب“

”کیوں؟“

”اس علاقے میں میں ہی ایک بھنگی ہوں اور دور دور
 تک کوئی بھنگی نہیں ہے چھوٹے صاحب پھر ہماری شادی کیسے
 ہو سکتی ہے؟“

”جب وہ مرا اس روز بھی کوئی خاص بات نہ ہوئی۔ روز کی
 طرح اس روز بھی ہسپتال کھلا ڈاکٹر صاحب نے نسخے لکھے
 کیونڈر نے تیار کیے مریضوں نے دوا لی اور گھر لوٹ گئے۔“

پھر روز کی طرح ہسپتال بھی بند ہوا اور گھر آن کر ہم نے آرام سے کھانا کھایا، ریڈ یوسنا اور لحاف اوڑھ کر سو گئے۔ صبح اٹھے تو پتہ چلا کہ پولیس والوں نے ازراہ کرم کالو بھنگی کی لاش ٹھکانے لگوا دی۔ اس پر ڈاکٹر صاحب کی گائے نے اور کمپوٹر صاحب کی بکری نے دو روز تک نہ کچھ کھایا نہ پیا اور وارڈ کے باہر کھڑے کھڑے بیکار چلاتی رہیں۔ جانوروں کی ذات ہے نہ آخر۔“ ۱۸

کالو بھنگی نے ساری زندگی دوسرے مریضوں اور ڈاکٹر صاحب و کمپوٹر صاحب کی ہر طرح سے خدمت کی لیکن جب وہ مرا تو ہسپتال کے روزمرہ کے معمولات میں کوئی فرق نہیں پڑا۔ کسی نے اس کی موت کا اثر نہیں لیا۔ ہاں گائے اور بکری نے دو دنوں تک کھانا نہیں کھایا اور چلاتی رہیں۔ یہاں پر کرشن چندر انسانوں کی بے حسی اور جانوروں کے جذبہ خلوص و تشکر کی عکاسی کرنے میں جس تخلیقی صلاحیت و فنی مہارت کا ثبوت دیتے ہیں وہ ان کے سماجی شعور کی پختگی کے ساتھ انسانی قدروں سے ان کی ذہنی و جذباتی وابستگی کا بھی پتہ دیتی ہے کیونکہ جذبے کا وفور اور طبیعت کا خلوص اگر فن کی بھٹی میں تپ کر کسی تخلیق کا حصہ بنتا ہے تو وہ بلاشبہ معجزہ فن قرار دیے جانے کی مستحق ہے۔ ”جانوروں کی ذات ہے نہ آخر“ یہ جملہ کہہ کر کرشن چندر نے انسانی معاشرے کی بے حسی اور خود غرضی کی طرف بڑا بلیغ اشارہ کیا ہے۔ وہ انسانی اوصاف جن کے باعث انسان کو اشرف المخلوقات کا خطاب عطا ہوا تھا آج جانور کی فطرت کا حصہ تو ہیں لیکن انسان ان سے کوسوں دور ہے۔

”مہا لکشمی کا پل“ کرشن چندر کا دوسرا اہم افسانہ ہے جس میں سماجی حقیقت نگاری اپنے عروج پر نظر آتی ہے۔ صیغہ متکلم پل کے بائیں طرف دھوپ میں سوکھنے کے لیے ڈالی گئی بدرنگ بوسیدہ اور پھٹی ہوئی ساڑیوں کے حوالے سے بائیں جانب کھولیوں اور چالوں میں رہنے والے غریب محنت کش اور افلاس و تنگ دستی کے شکار لوگوں کی مصائب سے بھری زندگی سے ہمارا تعارف کراتا ہے۔ کہانی کا راوی (صیغہ متکلم) خود اسی بستی کی ایک چال

میں رہتا ہے اور کسی سیٹھ کی محل میں کلرک کے عہدے پر کام کرتا ہے۔ ان محنت کش مفلس اور مفلوک الحال لوگوں کی زندگی کے مختلف رخ کرشن چندر نے ہمیں اس کہانی میں دکھائے ہیں۔ ایک رخ ملاحظہ ہو:

”شانٹا بائی کے گھر چولہا اسی وقت سلگ سکتا ہے جب دوسروں کے ہاں چولہے ٹھنڈے ہو جائیں یعنی دو پہر کو دو بجے اور رات کو نو بجے۔ ان اوقات میں ادھر اور ادھر سے دونوں وقت گھر سے باہر برتن مانجھنے اور پانی ڈھونے کا کام کرنا ہوتا ہے۔ اب تو چھوٹی لڑکی بھی اس کا ہاتھ بٹاتی ہے۔ شانٹا بائی برتن صاف کرتی ہے۔ چھوٹی لڑکی برتن دھوتی جاتی ہے۔ دو تین بار ایسا بھی ہوا کہ چھوٹی لڑکی کے ہاتھ سے چینی کے برتن گر کر ٹوٹ گئے۔ اب میں جب کبھی چھوٹی لڑکی کی آنکھیں سو جی ہوئی اور اس کے گال سرخ دیکھتا ہوں تو سمجھ جاتا ہوں کہ کسی بڑے گھر میں چینی کے برتن ٹوٹے ہیں۔“ ۱۹

اس کے علاوہ کرشن چندر نے بنگال کے قحط پر ایک بے مثال افسانہ ”ان داتا“ کے عنوان سے لکھا۔ ”پیشاورا کسپر لیس“ میں ہندوستان کی تقسیم کے نتیجے میں رونما ہونے والے فسادات کو انہوں نے موضوع بنایا۔ ”لال باغ“ میں ہندو مسلمان فسادات کروا کر ان کی آڑ میں اپنی تجوریاں بھرنے اور لیڈری چکانے والے سماج دشمن اور فرقہ پرست عناصر کی زہریلی ذہنیت سے قاری کو آگاہ کیا۔ ”گڈھا“ میں انتظامیہ اور حکومت کے دوسرے اہلکاروں کی لاپرواہی اور احساس ذمہ داری کے فقدان کو طنز کا نشانہ بنایا۔ غرض کہ ہر زاویہ ہر پہلو سے انہوں نے سماج کی اچھائیوں، برائیوں، خوبیوں اور خامیوں کو افسانے میں پیش کرنے کا کام کیا۔

سعادت حسن منٹو نے سماج کے ایک ایسے پہلو پر قلم اٹھایا جسے بیشتر افسانہ نگاروں نے دیدہ و دانستہ نظر انداز کرنے کی کوشش کی تھی۔ وہ اس حقیقت سے پوری طرح واقف تھے کہ

زندگی کی ایک بنیادی جبلت ہونے کے ناطے جنس ہمارے سماجی رویوں کو مختلف زاویوں سے متاثر کرتی ہے اس لیے ادب کو اس سے علیحدہ رکھنا سماج اور معاشرے کی آدھی تصویر پیش کرنے کے مترادف ہوگا۔ پھر انہوں نے جس ماحول کو اپنے افسانوں میں پیش کیا، جنس اس کے جزو لازم کی حیثیت رکھتی ہے۔ جنسی مسائل کے علاوہ انہوں نے دوسرے سماجی مسائل کو بھی افسانوں کا موضوع بنایا۔ آزادی کے بعد بھڑک اٹھے فسادات اور تقسیم ہند کے لیے پر بھی انہوں نے شاندار افسانے لکھے۔ منٹو کا سماجی شعور فرد کی نفسیات کے حوالے سے سماجی و معاشرتی صورت حال کا تجزیہ کرنے میں یقین رکھتا تھا۔ سماجی حقیقت نگاری کے تعلق سے ان کی افسانہ نگاری کا جائزہ لینے سے قبل ان کی چند کہانیوں سے اقتباسات ملاحظہ ہوں:

”لاہور۔ ۲۱ جنوری

۱۔

دھوبی منڈی سے پولیس نے ایک نوزائیدہ بچی کو سردی سے ٹھنڈے سڑک کے کنارے پڑی ہوئی پایا اور اپنے قبضے میں لے لیا۔ کسی سنگ دل نے بچی کی گردن کو مضبوطی سے کپڑے میں جکڑ رکھا تھا اور عریاں جسم کو پانی سے گیلے کپڑے میں باندھ رکھا تھا تا کہ وہ سردی سے مر جائے مگر وہ زندہ تھی۔ بچی بہت خوبصورت ہے۔ آنکھیں نیلی ہیں۔ اس کو ہسپتال پہنچا دیا گیا ہے۔ ۲۰۔

۲۔

کمرے میں کوئی بھی نہیں تھا۔ ایک اسٹریچر تھا جس پر ایک لاش پڑی تھی۔ سراج الدین چھوٹے چھوٹے قدم اٹھاتا ہوا اس کی طرف بڑھا۔ کمرے میں دفعتاً روشنی ہوئی۔ سراج الدین نے لاش کے زرد چہرے پر چمکتا ہوا تل دیکھا اور چلایا ”سیکینہ!“ ڈاکٹر جس نے کمرے میں روشنی کی تھی سراج الدین سے پوچھا ”کیا ہے“

سراج الدین کے حلق سے صرف اتنا نکل سکا ”جی میں

.....جی میں اس کا باپ ہوں۔“

ڈاکٹر نے اسٹریچر پر پڑی ہوئی لاش کی طرف دیکھا اور اس کی نبض ٹوٹی اور سراج الدین سے کہا۔ ”کھڑکی کھول دو۔“
سیکنڈ کے مردہ جسم میں جنبش ہوئی۔ بے جان ہاتھوں سے اس نے ازار بند کھولا اور شلوار نیچے سرکادی۔ بوڑھا سراج الدین خوشی سے چلایا۔ ”زندہ ہے..... میری بیٹی زندہ ہے۔“

ڈاکٹر سر سے پیر تک پسینے میں غرق ہو گیا۔ ۲۱

”پاگل خانے میں وہ سب پاگل جن کا دماغ پوری طرح ماؤف نہیں ہوا تھا اس منہ سے میں گرفتار تھے کہ وہ پاکستان میں ہیں یا ہندوستان میں۔ اگر ہندوستان میں ہیں تو پاکستان کہاں ہے۔ اگر وہ پاکستان میں ہیں تو یہ کیسے ہو سکتا ہے کہ وہ کچھ عرصہ پہلے یہیں رہتے ہوئے بھی ہندوستان میں تھے۔

ایک پاگل تو پاکستان اور ہندوستان اور ہندوستان اور پاکستان کے چکر میں کچھ ایسا گرفتار ہوا کہ اور زیادہ پاگل ہو گیا۔“ ۲۲

”لوگ جمع ہو گئے اور پولیس کے دو سپاہیوں نے بڑی مشکل سے گورے کو استاد منگو کی گرفت سے چھڑایا۔ استاد منگوان دو سپاہیوں کے درمیان کھڑا تھا۔ اس کی چوڑی چھاتی پھولی ہوئی سانس کی وجہ سے اوپر نیچے ہو رہی تھی۔ منہ سے جھاگ بہہ رہا تھا اور اپنی مسکراتی ہوئی آنکھوں سے حیرت زدہ مجمع کی طرف دیکھ کر وہ ہانپتی ہوئی آواز میں کہہ رہا تھا۔

”وہ دن گزر گئے جب قلیل خاں قاخہ اڑایا کرتے تھے

..... اب نیا قانون ہے میاں..... نیا قانون!“

اور بے چارہ گورلا اپنے بگڑے ہوئے چہرے کے ساتھ
بے وقوفوں کی مانند کبھی استاد منگو کی طرف دیکھتا تھا اور کبھی
ہجوم کی طرف۔

استاد منگو کو پولیس کے سپاہی تھانے میں لے گئے۔ راستے
میں اور تھانے کے اندر کمرے میں وہ ”نیا قانون“۔ ”نیا
قانون“ چلاتا رہا مگر کسی نے ایک نہ سنی۔

”نیا قانون‘ نیا قانون کیا بک رہے ہو..... قانون وہی

ہے پرانا!“ اور اس کو حوالات میں بند کر دیا گیا۔“ ۲۳

مندرجہ بالا اقتباسات پر ایک سرسری نظر ڈالنے سے بھی یہ نتیجہ اخذ کرنا کوئی مشکل
نہیں کہ منٹو سماجی حقیقت نگاری کے لیے کسی قسم کی نظریاتی وابستگی کا سہارا نہیں لیتا۔ وہ
حقیقت کو من و عن پیش کر دینے میں یقین رکھتا ہے۔ نہ وہ اپنے تاثرات کو کہانی میں شامل
کرتا ہے اور نہ ہی ادبی و سیاسی نظریات کا سہارا لیتا ہے۔ ”سڑک کے کنارے“ میں اس نے
ناجائز سماجی تعلق کے نتیجے میں پیدا ہونے والے بچوں سے کسی بھی طرح خود کو الگ رکھنے
کے اس خطرناک رجحان کو موضوع بنایا ہے جو اپنے ہی ماں باپ یا دوسرے قریبی اعضاء کے
دباؤ میں ان بچوں کی ہلاکت کا سبب بن جاتا ہے۔ اپنے ہی جسم کا ٹکڑا سماجی جبر اور مرد میں
احساس ذمہ داری کے فقدان کی وجہ سے گناہ کی نشانی کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ لیکن
ماں تو ماں ہے۔ وہ تخلیق کا کرب سہہ کر جسے جنم دیتی ہے اسے چند اصول و نظریات کی قربان
گاہ پر بھیجتی نہیں چڑھا سکتی۔ ”میرا گوشت واپس دے دو“ یہ کہہ کر وہ سماج کو یہ بتانا چاہتی
ہے مرد احساس ذمہ داری سے بیگانہ ہو کر راہ فرار اختیار کر سکتا ہے لیکن عورت اپنے فطری
تقاضوں اور مادرانہ جذبے سے کسی قیمت پر دست بردار نہیں ہو سکتی۔ منٹو نے ایک برہنہ
سماجی حقیقت کو افسانے میں اس طرح پیش کیا ہے کہ افسانے کے فنی ڈھانچے سے یہ
موضوع نہ صرف پوری طرح ہم آہنگ ہے بلکہ نقطہ نظر کی معروضیت اور مصنف کی سپاٹ
زبان اس مسئلے کی سنگینی کا احساس قاری کو بہتر طور پر کرانے میں زیادہ معاون ثابت ہوتی

ہے۔ جس بے نیازی اور بے تعلقی سے اخبار کی ایک خبر کے ذریعے منٹو نے قاری کو افسانے کے منطقی انجام سے ہم کنار کیا ہے وہ فن پران کی گرفت کی دلیل ہے۔ ڈاکٹر اطہر پرویز نے ایک انتہائی اہم نکتہ کی طرف اشارہ کیا ہے:

”منٹو سے ذرا نیچی سطح کا افسانہ نگار یہاں محض بچہ لکھ کر بات پوری کر دیتا۔ لیکن منٹو نے اس معاشرے کو ایک بدی کا چکر بنا دیا ہے جہاں پھر ایک لڑکی پیدا ہوتی ہے اس حلقے میں شامل ہونے کے لیے جس کا چکر شاید کبھی ختم نہ ہو۔“ ۲۴

تقسیم ہند کے ا لیے کے پس منظر میں لکھے گئے افسانوں میں ”کھول دو“ گورکھ سنگھ کی وصیت“ اور ”ٹوبہ ٹیک سنگھ“ اہم ہیں۔ اپنی ہی قوم کے رضا کاروں کے ہاتھوں سیکڑہ کی اجتماعی آبروریزی کے بعد نیم مردہ حالت میں اس کا اسپتال پہنچنا ڈاکٹر کے منہ سے ”کھول دو“ کا لفظ سن کر اپنی شلوار کھول کر نیچے سرکا دینا اور اس کے باپ سراج الدین کا خوشی سے کہنا ”زندہ ہے میری بیٹی زندہ ہے“ یہ وہ صورت حال ہے جو جنسی جنون کے ہاتھوں ہر قسم کی اخلاقی قدروں کے مکمل خاتمے کی طرف ہماری توجہ مبذول کراتی ہے۔ نیم بے ہوش سیکڑہ ”کھول دو“ سے صرف ایک ہی معنی اخذ کرتی ہے۔ سراج الدین جو اپنا سب کچھ کھو چکا ہے۔ شاید اسی کو غنیمت سمجھتا ہے کہ اس کی بیٹی زندہ ہے۔ ورنہ عام حالات میں اس شرمناک حادثے پر اس کا رد عمل دوسرا ہوتا۔ منٹو نے کس قدر فنکارانہ مہارت سے قاری کو صورت حال کی المناکی کا احساس دلایا ہے۔

سماجی حقیقت نگاری کی راہ پل صراط کی طرح ہے۔ ہلکی سی لغزش تخلیقی تجربے کی ناکامی کا سبب بن جاتی ہے۔ منٹو سماجی صورت حال کو توڑ مروڑ کر اور اپنی مثالیت پسندی و نظریاتی وابستگی کے سانچے میں ڈھال کر پیش کرنے کا قائل نہیں ہے۔ اس نے طوائف پر کہانیاں لکھی ہیں اور یہ طوائف جسم فروش ہے۔ وہ روز ایک نئے آدمی کے ساتھ سوتی ہے۔ مگر منٹو اس گندگی میں اس کے باطنی حسن کی موجودگی کو نظر انداز نہیں کرتا۔ ”ہٹک“ میں سو گندھی جسمانی مشقت کے بعد سردرد اور تھکن کا شکار ہے لیکن دلال کے ساتھ سیٹھ کی

جسمانی بھوک مٹانے چل پڑتی ہے کیونکہ اسے ایک غریب مدد راسی عورت کو کرایہ دینے کے لیے روپیوں کا انتظام کرنا تھا جس کا شوہر موٹر کے نیچے آ کر کچل گیا تھا اور اسے اپنے گاؤں جانا تھا۔ وہ برائی اور نیکی کے درمیان فرق کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتی لیکن دوسروں کے کام آنے کی کوشش کرتی ہے۔ اسی طرح ”ٹوبہ ٹیک سنگھ“ کا پاگل سردار ہر طرح کے شعور سے عاری ہے لیکن اپنے وطن کی مٹی کی خوشبو اس کا پیچھا نہیں چھوڑتی وہ باہوش اور عقل مند تصور کیے جانے والے انسانوں کے مقابلے میں اس حقیقت سے زیادہ قریب ہے کہ زمین کو تقسیم کیا جاسکتا ہے لیکن انسان کو نہیں۔ اپنا گھر اپنی فضا اپنی زمین اور اپنا آسمان یہ جذبہ روح کا دوسرا نام ہے جسے جسم سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ گھر زمین درخت اور انسان کی تقسیم کا یہ عمل اپنے آپ میں سب سے بڑا پاگل پن تھا جو عقل مند اور باہوش انسانوں سے سرزد ہو رہا تھا اور جس پر آج وہ بھی ہنس رہے تھے اور احتجاج کر رہے تھے جنہیں ہم آپ پاگل کہتے ہیں۔

۱۹۳۷ء کے گورنمنٹ آف انڈیا ایکٹ کے پس منظر میں لکھا گیا افسانہ ”نیا قانون“ ایک کوچوان منگو کی ذہنی کیفیات کی کہانی ہے جو ظلم کے خلاف لڑنا چاہتا ہے اور غلامی کا جوا ہر قیمت پر سر سے اتار پھینکنا چاہتا ہے۔ ”نیا قانون“ بن گیا ہے یہ خبر اس تک بھی پہنچتی ہے اور وہ ایک سادہ لوح انسان ہونے کی وجہ سے یہ سمجھتا ہے کہ اب ظلم کے دن ختم ہوئے وہ اسی خیال اور جذبے کے زیر اثر ایک انگریز پر ہاتھ چھوڑ دیتا ہے اور جیل پہنچ جاتا ہے۔ بار بار ”نیا قانون“ کی تکرار کرنے پر پولیس والا اسے ڈانٹ دیتا ہے ”نیا قانون“ نیا قانون کیا بک رہے ہو..... قانون وہی ہے پرانا!“ یہیں پر اس منظر کی تکمیل ہو جاتی ہے جو بتانا چاہ رہا ہے کہ قانون کوئی بھی بنے مظلوم کا ہاتھ ظالم کی گردن تک کبھی نہیں پہنچ سکتا۔

منٹو کی افسانہ نگاری کا یہ مختصر سا جائزہ ان کے سماجی شعور کی پختگی کی نشاندہی کرتا ہے۔ وہ ایک بے رحم سماجی حقیقت نگار کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں جو سماجی حقائق کو ان کی اصل صورت میں پیش کرنے میں کسی مصلحت کو خاطر میں نہیں لاتا اور معاشرے میں پھیلی غلاظت کے نزدیک سے آنکھ اور ناک بند کر کے گزر جانے کے برعکس وہیں رک کر

اس غلاظت کے ڈھیر کو کرید کر انسانیت کے درخشاں اور آبدار موتی کی تلاش کا فریضہ انجام دیتا ہے۔ اردو افسانے کو اگر نقدِ حیات اور عکسِ حیات کے نقطہ نظر سے پڑھا اور سمجھا جائے گا تو منٹو کے افسانوں کا مطالعہ ناگزیر ہوگا۔ سماجی حقیقت نگاری کی روایت منٹو کے افسانوں سے اور بھی مستحکم ہوئی ہے اس حقیقت کا اعتراف ضروری ہے۔

منٹو کے ہم عصر بیدی نے سماجی حقیقت نگاری کے سلسلے میں انسان کے آپسی رشتوں کی اہمیت پر زور دیا۔ وہ ان رشتوں کے توسط سے سماجی و معاشرتی اقدار کی عکاسی کرنے میں انتہائی درجہ کامیاب ہیں۔ وہ اپنے افسانوی سفر کے آغاز سے ہی اس حقیقت سے باخبری کا ثبوت دیتے ہیں کہ ہندوستانی معاشرہ رشتوں اور بندھنوں کی پاکیزگی اور سالمیت کو اپنے سماجی وجود کی بقاء کا ضامن مانتا ہے۔ ہر شخص کی شناخت کا سبب وہ سماجی درجہ ہے جو اسے کسی کے بھائی، باپ، بیوی، لڑکے، شوہر اور بہن ہونے کی حیثیت سے حاصل ہوتا ہے۔ وہ اپنے کرداروں کی نشوونما میں اس بات کا خیال رکھتے ہیں کہ گھریلو رشتوں پر سماجی رشتوں کو فوقیت دینے سے جو بکھراؤ اور انتشار پیدا ہوتا ہے اسے ان کرداروں کے ذریعہ پیش کیا جائے۔ وہ اس صورت حال کو بھی اپنے افسانوں میں فنی بصیرت کے ساتھ پیش کرتے ہیں جو گھر اور خاندان کے افراد کو ایک دوسرے کے قریب لانے میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔ مثلاً ”بھولا“ میں بھولا اس کی ماں مایا اور بوڑھے دادا میں جو جذباتی لگاؤ اور محبت ہے اس کی سب سے اہم وجہ بھولا کے باپ کی ناوقت موت ہے۔ بیٹے کی موت کے بعد بھولا واحد سہارا ہے۔ اس لیے دادا اسے بے حد عزیز رکھتے ہیں۔ مایا بیوہ ہے اور اب شوہر کی موت کے بعد بھولا ہی اس کی اجاڑ اور اندھیری زندگی میں ایک ایسے چراغ کی مانند ہے جس کی روشنی میں وہ زندگی کا باقی ماندہ سفر کسی نہ کسی طرح سے طے کر سکتی ہے۔ اس کہانی میں تینوں کے درمیان جذباتی وابستگی کی بنیاد بھولا کے والد کی موت ہے۔ ”گرم کوٹ“ میں غربت اور کم آمدنی، گھر کے بڑھتے ہوئے اخراجات اور افراد خانہ کی بنیادی ضرورت کا بھی آسانی سے پورا نہ ہونا وہ صورت حال ہے جو شمی، کلرک اور بچوں کو ایک دوسرے کو قریب لے آتی ہے اور بیوی

شوہر کی ایک اہم ضرورت کو پورا کرنے کے لیے اپنی خواہشات و ضروریات کے ساتھ ساتھ بچوں کی خواہشات کو بھی قربان کر دیتی ہے۔ جو عام حالات میں ایک ماں کے لیے سب سے مشکل مرحلہ ہے جس سے گزرنا آسان نہیں۔ یہاں بیدی اس اہم حقیقت کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں کہ عورت وقت آنے پر اپنے شوہر کی خواہشات کی تکمیل کے لیے اپنی اولاد کی خواہشوں کو بھی رد کر سکتی ہے۔

سماجی حقیقت نگاری کی روایت بیدی کے جن افسانوں سے مستحکم ہوتی ہے ان میں ایک اہم افسانہ ”گرہن“ ہے جو ایک ایسی مظلوم عورت کی کہانی ہے جسے شوہر اور سسرال والوں کے ظلم و ستم کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اس کے صرف تین کام ہیں۔ شوہر کی جنسی ہوس پوری کرنا، گھر اور خاندان کو ہر سال ایک عدد نیا مولود کا تحفہ دینا اور سسرال میں سب کی ہر وقت خدمت کرنا۔ ستائش کا ایک کلمہ آرام کا ایک لمحہ اور شوہر کی ایک نگاہ الفت سے وہ محروم رہتی ہے۔ جب صورت حال زیادہ بدتر ہو جاتی ہے تو وہ سسرال سے اپنے ماں باپ کے گھر جانے کے لیے بھاگ نکلتی ہے۔ مگر راستے میں ہوس کے درندے پھر اس سے اپنا قرض چکاتے ہیں۔ بالکل اسی طرح جیسے راہو اور کیتو چاند کو اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں۔ وہ گرتی ہے پھر اٹھ کر بھاگتی ہے اور بھاگتی چلی جاتی ہے۔ بیدی اس افسانے کے ذریعہ اس سماجی حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ زمین کے چاند کے لیے ہر سمت راہو اور کیتو گھات لگا کر بیٹھے ہوئے ہیں۔ اور گرہن اس چاند کی طرح جو آسمان میں ہے زمین کے اس چاند کا بھی مقدر ہے۔ بیدی کے افسانوں میں سماجی حقیقت نگاری کے حوالے سے اس مقالے کے دوسرے باب میں تفصیل سے بحث کی جائے گی۔ سردست یہ کہنا مناسب ہوگا کہ بیدی نے فرد اور گھر کے تعلق سے سماجی صورت حال کی عکاسی کرنے کی جو کوشش کی ہے وہ نہ صرف یہ کہ کامیاب ہے بلکہ سماجی حقیقت نگاری کی روایت کا اہم ترین حصہ ہے۔ عزیز احمد اپنی تصنیف ترقی پسند ادب میں رقم طراز ہیں:

”بیدی کے افسانوں کا ماحول دیہاتی زندگی ہے۔ اس

کے مسائل اس کی معاشرتی گندگی اس کے مصائب بیان کرنے

میں کوئی اور ترقی پسند ادیب ان کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔ نچلے متوسط طبقے کی زندگی جو ہمیشہ تباہی کے غار پر ایک دھماکے سے لٹکتی رہتی ہے ان کے افسانوں میں پورے انسانی درد اور دہشت کے ساتھ جلوہ گر ہے۔“ ۲۵

عصری زندگی کی حقیقتوں اور تہذیبی زندگی کے نمونوں کے ساتھ ہی انسان اور اس کے اجتماعی یا معاشرتی وجود کی نمائندگی کا جو سلسلہ پریم چند کی کہانیوں سے شروع ہوا اس کی ایک اہم کڑی خواجہ احمد عباس بھی ہیں۔ عباس کے افسانوں میں ”ابابیل“، ”سردار جی“، ”ایک لڑکی سات دیوانے“، ”سیاہ سورج سفید سائے“، ”بارہ گھنٹے“ اور ”نیلی ساڑی“ وغیرہ اہم ہیں۔ ان سبھی میں سماجی حقیقت نگاری کے فضائلی ہے۔ بقول سید احتشام حسین:

”خواجہ احمد عباس گو کہ ۱۹۴۷ء کے بعد ہی میدان میں آئے لیکن گزشتہ پانچ چھ سال میں انہوں نے عصری زندگی کو کھجال کر بعض بیش قیمت موضوعات پر افسانے لکھے ہیں۔ ہلکی سی رمزیت کے پردے میں ان کے وہ افسانے جو قومی اور فرقہ وارانہ اتحاد، موجودہ جذباتی اور سماجی انتشار کے متعلق لکھے گئے ہیں وہ انہیں کا دور رس ذہن لکھ سکتا ہے۔“ ۲۶

عصری سماجی حقائق سے خواجہ احمد عباس کی واقفیت نے ان سے چند ایسے افسانے تحریر کرائے جو اردو کے افسانوی ادب میں ایک اضافہ قرار دیے جاسکتے ہیں۔ ”سردار جی“ انہیں کہانیوں میں ایک ہے۔ تقسیم ہند کے بعد پنجاب میں بھڑکے فسادات میں سکھوں کے مظالم کا شکار وہاں کے مسلمانوں کا ایک بڑا طبقہ ہوا تھا۔ مسلمانوں اور سکھوں کے درمیان نفرت عروج پر تھی۔ اس نفرت کو ہوا دینے میں آر۔ ایس۔ ایس کا بہت بڑا ہاتھ تھا جس نے کرایہ پر سکھ طبقے کے غنڈوں کو حاصل کر کے مسلمانوں کا قتل عام کروایا تھا۔ کہانی کی ابتداء میں چند مسلمان لڑکے سکھوں سے متعلق مضمی کا نہ لطائف بیان کر کے ان کا مذاق اڑاتے ہیں لیکن بعد میں ایک سکھ کو اپنی جان کی بازی لگا کر

مسلمانوں کی جان بچاتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ اس طرح عباس اس انسان کو تلاش کر لیتے ہیں جو سکھ بھی ہو سکتا ہے، ہندو بھی، عیسائی بھی، کسی اور مذہب کو ماننے والا بھی اور کسی بھی مذہب میں یقین نہ رکھنے والا بھی۔ یہ انسان جب تک زندہ ہے بدی سے لڑنے والے اور سچائی کا علم بلند کرنے والے پیدا ہوتے رہیں گے۔ کوثر چاند پوری نے اس افسانہ کو اسلوب فن اور بے باک حقیقت نگاری کے خوبصورت امتزاج کی بناء پر فسادات سے متعلق افسانوں میں اہم ترین نوعیت کا قرار دیا ہے۔

سماجی حقیقت نگاری کی عمدہ مثال ان کی کہانی ”آزادی کا دن“ ہے۔ اس کہانی کو پڑھ کر فیض کی لقم صبح آزادی بے ساختہ یاد آ جاتی ہے۔ اس کہانی میں انہوں نے یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ معاشی بد حالی، اقتصادی مفلوک الحالی، بھوک اور بیروزگاری کے ہوتے ہوئے سیاسی آزادی کوئی معنی نہیں رکھتی۔ غریب رامو آزادی کی خوشی میں تقسیم ہونے والے لڈو اور پوری کو لینے اکیلے چلا جاتا ہے کیونکہ اس کے اس کی بیوی اور لڑکی تینوں کے درمیان محض ایک دھوٹی ہے۔ واپسی میں کسی مکان سے گرتے ہوئے قومی پرچم کو اس غرض سے اٹھا لیتا ہے کہ لڑکی کا عریاں جسم ڈھک جائے گا لیکن پولیس قومی جھنڈے کی توہین کے جرم میں اسے گرفتار کر لیتی ہے۔ اس طرح رامو کا کردار ہندوستان میں پھیلی ہوئی بدترین غریبی کو ایک تاریک حقیقت کی حیثیت سے آزادی کی روشن صبح کے دوبدوش ہمارے سامنے پیش کرنے کا ذریعہ بن جاتا ہے۔

اقتصادی بد حالی انسان سے نسلی برتری کا احساس بھی چھین لیتی ہے۔ عباس کے افسانے ”تین بھنگی“ میں اسی صورت حال کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ پنڈت کرپا رام اور شیخ رحیم الدین جب یہ خبر سنتے ہیں کہ اونچی ذات والوں کو بھنگی کا کام کرنے پر نوے روپے کا ہر ماہ اسپیشل الاؤنس دیا جائے گا تو وہ یہ کام کرنے پر تیار ہو جاتے ہیں۔ خواجہ احمد عباس اس حقیقت سے بخوبی واقف ہیں کہ معاشی بد حالی انسان کے ہر طرح کے سماجی رویے پر اثر انداز ہوتی ہے۔ ”تیسرا دریا“ میں انہوں نے دکھایا ہے کہ کس طرح ہمیش اور ستر ایک دوسرے کا ساتھ نبھانے کا عہد کرتے ہیں۔ لیکن جب حالات

زمانہ کے ہاتھوں رمیش ڈاکٹر نہیں بن پاتا اور کیا ڈنڈر بن کر رہ جاتا ہے تو بچ کی لڑکی سمجھتا اس سے قطع تعلق کر لیتی ہے۔ اس طرح انہوں نے سماج اور فرد کے حوالے سے زندگی کے مختلف پہلوؤں کو اپنے افسانوں میں پیش کیا ہے۔ وہ سماج کی صحیح تصویر پیش کرنے میں اپنے بیانیہ لہجے کی وجہ سے زیادہ کامیاب ہیں۔ ان کا یہ بیانیہ اسلوب تقریباً ان کی ہر کہانی میں نظر آتا ہے۔ عام طور پر انہیں پروپیگنڈسٹ کہا گیا اور اس میں کسی حد تک ضرور سچائی موجود ہے۔ ان کی نظریاتی وابستگی اشتراکیت کے ساتھ ہے اس لیے ان کی تخلیقات کا محور بھی وہی ہے۔

عصمت چغتائی نے متوسط طبقے کے مسلمان گھرانوں میں پائی جانے والی جنسی گھٹن، اقتصادی مسائل اور بیجا سماجی دباؤ کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔ متوسط طبقے کے مسلمان گھرانوں کی اخلاقی، معاشی اور ذہنی زندگی سے ان کی واقفیت سماجی حقیقت نگاری کے مشکل کام کو ان کے لیے آسان بنا دیتی ہے۔ ان کا اسلوب اظہار اور فنی و تخلیقی صلاحیتیں ان کے سماجی شعور سے ہم آہنگ ہو کر افسانے کو بحیثیت اور موضوع دونوں اعتبار سے ایک مکمل فن پارہ بنا دیتی ہیں۔ عصمت پر اکثر فحش نگاری کا الزام لگایا گیا ہے۔ ایسا ان افسانوں کو بنیاد بنا کر کیا گیا ہے جو انہوں نے ان متوسط طبقوں کی جنسی زندگی کو موضوع بنا کر لکھے ہیں۔ لیکن یہ الزام زیادہ صحیح نہیں ہے۔ ان کی شروع کے افسانوں سے قطع نظر بعد کے افسانوں میں ان کی حقیقت پسندی فحش نگاری پر پردہ ڈال دیتی ہے۔ عصمت نے متوسط طبقے کی ان عورتوں کی نفسیات اور گھٹن بھری زندگی کا بغور مشاہدہ کیا تھا جو چار دیواری کے اندر اپنی عمر کا بیشتر حصہ خاموشی سے گزار دیتی ہیں۔ ان عورتوں اور لڑکیوں کی نفسیاتی و ذہنی کش مکش، معاشرتی و معاشی مسائل اور جنسی خواہشات کو انہوں نے فنکارانہ چابکدستی سے کہانی کا جامہ پہنایا۔ ان کے اہم افسانوں میں بچھو پھوپھی، چوتھی کا جوڑا، لحاف، بدن کی خوشبو وغیرہ ہیں۔ ”چوتھی کا جوڑا“ میں انہوں نے اقتصادی بد حالی کے شکار ایک ایسے کنبے کی کہانی پیش کی ہے۔ جہاں جوان لڑکی کی شادی ایک مسئلہ بن کر سامنے آتی۔ بیوہ ماں اپنے بھائی کے لڑکے کی راحت کی آمد کو اس طرح لیتی ہے جیسے بیٹی کی برات

دروازے آگئی ہو۔ شادی کا انتظام ہونے لگتا ہے اور ہونے والے داماد کی خاطر شروع ہو جاتی ہے کہ جس کی نظر اور پیٹ دونوں بھوکے ہیں۔ خوب خاطر کروا کر 'روزانڈے' پراٹھے، گوشت اور مرغ و بریانی کھا کر راحت میاں جاتے جاتے چھوٹی بیٹی کا جوہر عصمت بھی لوٹ لیتے ہیں اور پھر دق بڑی آپا کو اپنی گرفت میں لے کر قبر تک پہنچا آتی ہے۔ سہہ دری میں بھر صاف ستھری جازم بچھائی جاتی ہے۔ اور چوتھی کے جوڑے کی جگہ اس مرتبہ بڑی آپا کا کفن تیار کیا جاتا ہے:

”بی اماں نے آخری ٹانگا بھر کے ڈورہ توڑ لیا۔ دموٹے
 موٹے آنسو ان کے روئی جیسے نرم گالوں پر دھیرے دھیرے
 رینگنے لگے۔ ان کے چہرے کی شکنوں میں سے روشنی کی کرنیں
 پھوٹ نکلیں اور وہ مسکرا دیں۔ جیسے آج انہیں اطمینان ہو گیا کہ ان
 کی کبریٰ کا سوہا جوڑا بن کر تیار ہو گیا ہو اور کوئی دم میں شہنائیاں
 بجے انھیں گی۔“

طنزیہ انداز بیان، لہجے کا تیکھا پن اور باغیانہ خیالات و جذبات نے اس افسانے کو شاہکار کا درجہ دے دیا ہے۔ انہوں نے بیک وقت سماجی استحصال، معاشی بد حالی، اندرون ذات کشمکش، جنسی کج روی اور معاشرتی تضادات کی خوبصورت عکاسی اس افسانے میں کی ہے۔ وہ دبے دبے لہجے میں اپنی بات کہنے کی جگہ باغیانہ سماجی حقیقت نگاری پر زور دیتی ہیں۔ ڈاکٹر صفرا مہدی نے ان کی فنکارانہ صلاحیتوں کا جائزہ ان الفاظ میں لیا ہے:

”عصمت میں افسانہ نگاری کی بے پناہ صلاحیت تھی۔

زبان پر قدرت تھی، مشاہدہ تیز تھا۔ ان کی تیز نظریں دور سے
 اپنے شکار کو دیکھ لیتی ہیں اور وہ اس کو اپنی گرفت میں لے کر اس
 پر عمل جراحی شروع کر دیتی ہیں۔ بظاہر وہ بے درد جراح نظر آتی
 ہیں، لیکن اصل میں انہیں اپنے شکار سے شدید ہمدردی ہوتی
 ہے۔ اس کی بے بسی پر ان کا دل خون روتا ہے۔ وہ اس پر روتی

نہیں، اس سے اظہار ہمدردی بھی نہیں کرتیں بلکہ ان کو اس صورت حال پر شدید غصہ آتا ہے کہ ایسا کیوں ہے۔ مگر پڑھنے والے کو اس سے شدید ہمدردی کا احساس ہوتا ہے اور اس صورت حال کے خلاف ایک نفرت اور غصے کا احساس بھی۔ یہ کیفیت ”چوتھی کے جوڑے“ میں رہی ہے ”بے کار“ میں بھی ہے ”گیندا“، ”بدن کی خوشبو“ اور ان کے مشہور و بدنام ترین افسانے ”لحاف“ میں بھی۔ ۲۸

عصمت نے اپنی تخلیقات کے ذریعہ سماجی حقیقت نگاری کی جس روایت کو آگے بڑھایا اس نے لکھنے پڑھنے والی خواتین پر بے حد اثر ڈالا۔ چند خواتین افسانہ نگار سامنے آئیں جن پر عصمت کے انداز بیان اور اسلوب نگارش کی چھاپ واضح طور پر نظر آتی ہے۔ ان افسانہ نگاروں میں ہاجرہ مسرور اور واجدہ تبسم اہم اور قابل ذکر ہیں۔ واجدہ تبسم نے جنسی مسائل کو اپنے افسانوں میں پیش کیا اور حیدر آباد کی طرز معاشرت اور جاگیردارانہ ماحول کے پس منظر میں اہم سماجی مسائل کو کہانیوں میں جگہ دی۔ ہاجرہ مسرور نے بھی سماجی استحصال اور معاشرتی تضادات کو اپنے افسانوں میں دکھانے کی کوشش کی۔ سماجی حقیقت نگاری کے لحاظ سے ان کے افسانے اہم ہیں۔

سماجی حقیقت نگاری کے تعلق سے ایک اہم نام مشہور افسانہ نگار احمد ندیم قاسمی کا ہے۔ قاسمی نے اپنے افسانوں میں پنجاب کی دیہی زندگی اور طرز معاشرت کی عمدہ مصوری کی ہے۔ وہ ترقی پسندوں کے سماجی نظریہ سے اتفاق رکھتے تھے۔ اس لیے انہوں نے بھی پسماندہ طبقوں کے مسائل اور معاشرتی صورت حال کو اپنی کہانیوں کا موضوع بنایا اور چوپال، بگو لے اور سناٹا جیسے سماجی حقیقت نگاری پر مبنی افسانے لکھے۔ سماجی و معاشرتی مسائل، طبقاتی استحصال، مذہبی حد بندیاں اور تعصب، انسانیت سوز فسادات اور زلزلے اور زمین کے جھگڑے یہ وہ چند حقائق ہیں جو انسان کی زندگی کا حصہ ہیں۔ ان سبھی مسائل کی عمارت جہالت، غریبی اور فاقہ کشی کی بنیادوں پر کھڑی ہے۔ انسانی سماج کی

کوئی تصویر ان سماجی حقائق کو پیش کیے بغیر مکمل نہیں ہو سکتی۔ افسانہ بحیثیت ایک صنف ادب جسے میٹھیو آرنلڈ نے تنقید حیات کا نام دیا ہے سماجی حقائق کی تصویر ہمیشہ سے پیش کرتا آیا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ اسلوب بیان اور موضوعات میں تبدیلی ہوتی رہی ہو۔ اردو افسانے نے اس سلسلے میں اہم کردار ادا کیا اور سماجی حقائق کی تصویر کشی سے بہت کم موقعوں پر انحراف کیا۔ اور جن افسانوں میں فرد کے حوالے سے سماج پر نظر نہیں ڈالی گئی ان کو قبولیت عام حاصل نہیں ہو سکی۔ سماج اور معاشرہ جن مسائل سے دوچار ہے۔ جو سانحات و واقعات اور حادثات وقوع پذیر ہوتے ہیں فرد انفرادی طور پر یا اجتماعی طور پر جس قسم کی صورت حال کا شکار ہے ان سبھی کی عکاسی اردو کہانی میں برابر ہوتی آئی ہے۔ سانحہ تقسیم ہند ہو یا جلیان والا باغ کا حادثہ ملک گیر فسادات ہوں یا دوسرے معاشی معاشرتی تہذیبی اور سماجی مسائل اردو افسانہ ان سب کی عکاسی کا فرض ادا کرتا آیا ہے۔ انسانی سماج کی مختلف پرتوں پر سے جس چابکدستی کے ساتھ ان فنکاروں نے پردہ ہٹایا ہے وہ لائق صد آفرین ہے۔ غلام عباس نے ایک افسانہ آنندی کے عنوان سے لکھا ہے۔ اس میں انہوں نے دکھایا ہے کہ جب سرکاری حکم سے انسداد عصمت فروشی کے قانون کے تحت طوائفوں کے اڈے شہر سے ہٹا کر دور دراز لے جائے گئے تو لوگ وہاں بھی پہنچنے لگے اور رفتہ رفتہ ان اڈوں کے چاروں طرف ایک شہر بس گیا۔ پھر غوغا ہوا کہ شہر میں طوائفوں کے ان کوٹھوں کی وجہ سے گندگی پھیل رہی ہے اور لوگوں کا اخلاق تباہ ہو رہا ہے۔ لہذا انتظامیہ کے حکم سے طوائفوں کو پھر دوسری جگہ ایک ویرانے میں منتقل کیا گیا۔ رفتہ رفتہ اس ویرانے میں بھی ایک شہر بس گیا۔ غرض کہ یہ سلسلہ چلتا رہا۔ یہاں پر اس کہانی کے ذریعے جس سماجی حقیقت کو تخلیق کار نے پیش کیا ہے وہ یہ ہے کہ برائی لوگوں کے پیچھے نہیں لوگ برائی کے پیچھے دوڑتے ہیں اور اس سے بھی بڑھ کر جس اہم نکتہ کی طرف افسانہ نگار قاری کی توجہ مبذول کرانا چاہتا ہے وہ یہ ہے کہ کسی بھی درخت کی چند شاخیں کاٹ دینے سے کچھ نہیں ہوتا۔ زمین کی زرخیزی اور برسات کی بارش اسے پھر سرسبز کر دے گی۔ اگر کسی درخت کو اکھاڑنا ہے ہمیشہ کے لیے ختم کرنا

ہے تو پھر اس کی جڑوں کو کھود کر نکال دینا ہوگا۔ اس طرح اردو کے اکثر و بیشتر افسانہ نگاروں کے یہاں سماج کی جو جھلک نظر آتی ہے وہ ترجمانی بھی ہے اور تنقید بھی یعنی کہیں تو افسانہ نگار صرف سماجی صورت حال کو پیش کر کے قاری کو اس مقام پر لے آتا ہے کہ وہ اس سماج کی خوبصورتی سے محبت کرے اور بد صورتی سے نفرت کرے یا کہیں اجتماع کی وہ صورتیں دیکھنے کو ملتی ہیں جن میں قاری کے ساتھ ساتھ خود کہانی کار بھی شامل نظر آتا ہے۔ اجتماع کی یہ صورتیں جس میں کہانی کار بھی شامل ہو قرۃ العین حیدر کی کہانیوں میں زیادہ تر نظر آتی ہیں۔ قرۃ العین حیدر نے ہندوستانی فن و ثقافت کا گہرا مطالعہ کرنے کے ساتھ ساتھ تہذیبی و تمدنی اقدار کے انحطاط کا بھی بغور مشاہدہ کیا ہے۔ ان کے افسانوں میں ان کا وہ کرب نظر آتا ہے جو تہذیب کے اجڑنے اور بدلنے کے عمل کے نتیجے میں پیدا ہوا ہے۔ وہ مٹی ہوئی قدروں اور بدلتے ہوئے سماجی و تہذیبی رویوں کو ایک معروضی نقطہ نظر سے اپنے افسانوں میں پیش نہیں کرتیں بلکہ ان قدروں سے اپنی وابستگی کی بناء پر ان کے زوال سے خود بھی رنجیدہ ہیں اور قاری کو بھی اپنے داخلی کرب میں شامل کرتی ہیں۔ ان کا افسانہ ”جلاوطن“ تقسیم ہند کے ایسے کے پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ پاکستان کا بننا، ہندوستان سے مسلمان شرفاء کے گھرانوں کا پاکستان کی طرف ہجرت کرنا، ہندو مسلمانوں میں فرقہ پرستی کے جذبات کا پیدا ہونا اور مسلمانوں کی آبادی والے قصبات کا اجڑ جانا غرض کہ ایک مکمل معاشرے کے بننے بگڑنے، اجڑنے اور بسنے کی حقیقی تصویر نگاہوں کے سامنے آ جاتی ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

”زبان اور محاورے ہمیشہ سے ایک ہی تھے۔ مسلمان بچے

برسات کی دعا مانگنے کے لیے منہ نیلا پیلا کیے گلی گلی ٹین بجاتے

پھرتے اور چلاتے برسو رام دھڑا کے سے بڑھیا مرگئی

فاتے سے۔ گڑیوں کی بارات نکلتی تو وظیفہ کیا جاتا ہاتھی، گھوڑا،

پانگی جئے کھیا لال کی مسلمان پردے دار عورتیں جنھوں

نے ساری عمر کسی ہندو سے بات نہ کی تھی۔ رات کو جب ڈھولک

لے کر بیٹھتیں تو لہک لہک کر الٹ پٹیں..... بھری گلری موری ڈھرکائی
 شام..... کرشن کنھیا کے اس تصور سے ان لوگوں کے اسلام پر کوئی
 حرف نہ آتا تھا۔ یہ گیت اور کجریاں اور خیال، یہ محاورے، یہ زبان،
 ان سب کی بڑی پیاری اور دلآویز، مشترک میراث تھی۔ یہ معاشرہ
 جس کا دائرہ مرزا پور اور جون پور سے لے کر لکھنؤ اور دلی تک پھیلا
 ہوا تھا۔ ایک مکمل اور واضح تصویر تھا، جس میں آٹھ سو سال کے
 تہذیبی ارتقاء نے بڑے گہبھر اور بڑے خوبصورت رنگ بھرے
 تھے۔ ۲۹

مندرجہ بالا اقتباس پر ایک نظر ڈالنے سے یہ انداز ہوتا ہے کہ تہذیب کے بگڑنے
 اور دوسرے رنگ اختیار کرنے کا کرب کس طرح ایک سچے سماجی حقیقت نگار کے تخلیقی
 تجربے کا حصہ بنتا ہے۔ قرۃ العین حیدر نے اپنے پختہ سماجی شعور کی بناء پر ہندوستان کی
 خوبصورت مشترکہ تہذیب کے اس زوال کو ہندو و مسلمان دونوں قوموں کے لیے ایک
 ناقابل تلافی نقصان سے تعبیر کیا ہے۔ پاکستان کا معرض وجود میں آنا بذات خود ایک غیر
 فطری عمل تھا، جس نے زمین اور انسان کے ساتھ ایک تہذیب اور ایک کلچر کو تقسیم کرنے
 کی کوشش کی۔ سیاسی و سماجی جبر کے دباؤ میں اپنا گھر، اپنی مٹی، اپنی روایت اور اپنی
 معاشرتی بنیادوں سے الگ ہو کر برصغیر کے بد نصیب باشندوں کو جس جذباتی، ذہنی و
 نفسیاتی بحران سے دوچار ہونا پڑا ہے اس کی عکاسی جن افسانہ نگاروں نے کی ہے ان
 میں قرۃ العین حیدر کا تجربہ سب سے کامیاب اور مکمل ہے۔ اسی افسانے ”جلاوطن“ سے
 ایک اور اقتباس پیش کرنا مناسب نہ ہوگا:

”جھمبو بیگم چپ چاپ آ کر منبر کے پاس کھڑی ہو گئیں۔

زیارت پڑھ کے تعزیوں کو جھک کر سلام کرنے اور کنپٹیوں پر
 انگلیاں چٹھا کر جناب علی اصغر کے سبز جارجٹ کے گہوارے کی
 بلائیں لینے کے بعد انہوں نے علموں کو مخاطب کر کے آہستہ سے کہا

”مولا یہ میرا آخری محرم ہے۔ ارے اب تمہاری مجلسیں یہاں کیسے کروں گی“ .. اور یہ کہہ کر انہوں نے زور و شور سے رونا شروع کر دیا۔

بو آمدن اپنی پرانی ”دشمنائی“ فراموش کر کے سرک کر ان کے قریب آ بیٹھیں اور بولیں۔ ”لو بو اغم حسین کو یاد کرو اپنا غم ہلکا ہو جائے گا.....“ مولا تو ہر جگہ ہیں۔ کیا پاکستان میں نہیں.....“ ”ہاں..... ہاں.....“ باقی بیویوں نے آنسو خشک کرتے ہوئے تائید کی..... ”مولا کیا پاکستان میں نہیں..... تم وہاں ان کی مجلس قائم کرنا۔“

قرۃ العین حیدر خود بھی چونکہ Upper Middle Class سے تعلق رکھتی ہیں۔ اس لیے اس طبقے کے سماجی و تہذیبی رویوں، مسائل، اسکیئنڈلس، نفسیات اور فطرت سے نہ صرف یہ کہ واقف ہیں بلکہ انہیں اپنی کہانیوں اور ناولوں میں فنی مہارت و تخلیقی بصیرت کے ساتھ پیش کرنے کا بھی ہنر جانتی ہیں۔ جس طرح پریم چند کو ہندوستان بالخصوص یو۔ پی کے دیہی معاشرے کی سچی اور فطری عکاسی میں کمال حاصل تھا اسی طرح سے قرۃ العین حیدر کو تعلقداروں اور اعلیٰ عہدے داروں کے گھریلو ماحول اور شہری زندگی سے کمال درجہ کی واقفیت ہے۔ ادب، آرٹ، موسیقی اور دوسرے فنون لطیفہ سے ان کی دلچسپی ان کی تخلیقات میں بھی سامنے آتی ہے۔ بدلتے ہوئے سماجی رویے، جلد از جلد دولت، شہرت اور عزت حاصل کرنے کا رجحان اور اس کے حصول کے لیے اپنی روح اپنے ضمیر کو کھلنے اور سلا دینے کی کوشش، ماضی کی تلخ یادیں اور اچھے و روشن مستقبل کی تلاش غرض کہ ان کے افسانوں میں ان کے کردار بھرپور سماجی زندگی جیتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ وہ ایک سچے سماجی حقیقت نگار کی حیثیت سے زندگی اور سماج کے متضاد اور مختلف النوع رویوں اور پہلوؤں کو اپنے افسانوں میں پیش کرنے میں جس فنی ریاضت کو بروئے کار لاتی ہیں وہ ان کی قدرت فن کی دلیل ہے۔ چند مثالیں اور ملاحظہ ہوں:

۱۔

”میں نے کہا ہرگز نہیں۔ قیامت تک نہیں۔ میں اعلیٰ خاندان سید زادی بھلا اس کالے تمباکو کے پنڈے ہندو جاٹ سے بیاہ کر کے خاندان کے ماتھے پر کلنک کا ٹیکہ لگاتی..... میں نے کیا ہندو مسلم شادیوں کا حشر دیکھا نہیں تھا۔ کیوں نے ترقی پسندی یا جذبہ عشق کے جوش میں آ کر ہندوؤں سے بیاہ رہائے اور سال بھر کے اندر جوتیوں میں وال بی۔ بچوں کا جو حشر خراب ہوا وہ الگ۔ ۳۱

۲۔

”یہ کیا بات ہے کہ ہر جگہ مندروں اور تیرتھ استانوں میں درگاہوں اور مزاروں کے سامنے گرجاؤں اور امام باڑوں اور گردواروں اور آتش کدوں کے اندر یہ عورتیں ہی ہیں جو رو کر خدا سے فریاد کرتی ہیں اور دعائیں مانگتی ہیں۔ ساری دنیا کے معبدوں کے سرد بے حس پتھر عورتوں کے آنسوؤں سے دھلتے رہتے ہیں۔ عورتوں نے ہمیشہ اپنے اپنے دیوتاؤں کے چہنوں پر سر رکھا اور کبھی یہ نہ جانتا چاہا کہ اکثر یہ پانومٹی کے بھی ہوتے ہیں۔ ۳۲

۳۔

”اس کے باپ کی آواز اس کے کانوں میں آتی رہی اب وہ کہہ رہے تھے.....“ اب یہی دیکھیے۔ جمشید میاں نے دو ہزار گز زمین سوسائٹی میں لے کر ڈال دی تھی۔ اس پر کوٹھی کی تعمیر شروع کروائی۔ مگر سمٹ اور لوہا سب بلیک میں چلا گیا۔ اب تک ساڑھے تین لاکھ روپيا اس پر خرچ ہو چکا ہے۔ مگر تعمیر ختم نہیں ہوئی.....“

جمشید نے گلاس ختم کیا اور آنکھیں بند کر کے لیٹ گیا۔ دفعتاً ایک بھیا تک انکشاف اس کے ذہن کے دھندلکے میں

کوئٹہ..... اپنے خدا پرست، فقیر منش، توکل پسند باپ کو اس شخص کو جو ایک زمانے میں سید مظہر علی اور گوسائیں کا کا اور مولوی محمد حسن کے محدود و معصوم دائرے کا ایک فرد تھا۔ اس بھولے بوڑھے کو جھوٹا بددیانت زیاکار اور جعل ساز اس نے خود بنا دیا تھا..... Oh, what a dog I am what a dog, what dog اس نے زور سے تکیے پر مکا مارا اور کمبل میں منہ چھپا کر سو گیا۔“ ۳۳

قرۃ العین حیدر نے جس معاشرے کی عکاسی اپنے افسانوں میں کی ہے۔ اس کی جزویات پر ان کی گہری نظر ہے۔ وہ کرداروں کے ذہنی رویے کی بنیاد میں کارفرما سماجی عوامل سے واقفیت رکھتی ہیں اور اپنے افسانوں میں اکثر اس کی نشاندہی کرتی ہیں۔ سید زادی کا ایک ہندو جاٹ سے شادی کا انکار اور اس انکار کے باوجود اس سے ہر قسم کا تعلق رکھنا یہ ظاہر کرتا ہے کہ وہ ایک حد کے بعد سماجی دباؤ کو رد نہیں کر سکتی۔ ایک ہندو کے ساتھ عیاشی کر سکتی ہے مگر شادی نہیں۔ اس طرح باؤ سنگ سوسائٹی کا جمشید اپنے باپ کے فقیری کا لبادہ اتار پھینکنے کے عمل کو گری ہوئی نظر سے دیکھتا ہے اور اس کی وجہ خود اپنے آپ کو سمجھتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ جس گھرانے میں پیدا ہوا تھا وہاں مذہبی ماحول تھا۔ گاؤں کے سیدھے اور سچے لوگ جن کی زندگی میں مذہب غالب عنصر کی حیثیت رکھتا تھا اسے ہنستے مسکراتے اور سادہ طریقے سے زندگی گزارتے نظر آئے تھے۔ اب وہ جس دنیا کا فرد تھا دولت نے وہاں بنیادی انسانی خصوصیات کی جگہ لے لی تھی۔ اس کے والد جو گاؤں میں ایک کفنی پوش درویش کی حیثیت سے کٹی میں رہتے تھے اب خالصتاً کاروباری انداز میں اس کے شاندار ڈرائنگ روم میں بیٹھ کر بزنس کے نفع و نقصان کی باتیں کر رہے تھے۔ یہ چیز اس کے سوئے ہوئے ضمیر کو جگانا چاہتی ہے۔ مگر وہ جاگتا نہیں۔ ضمیر کی آواز سے بے چین ہو کر تکیے پر ٹکے مارتا ہے اور سو جاتا ہے۔ اس طرح قرۃ العین حیدر سماجی حقیقت نگاری کے لیے کبھی کبھی انتہائی گھریلو مسائل و معاملات کو

بنیاد بناتی ہیں۔ بحیثیت مجموعی ان کے افسانے ان کی حقیقت پسندی کے باعث معاشرے کی جس قدر سچی اور فطری عکاسی کرتے ہیں وہ سماجی حقائق کی تصویر کشی کے لحاظ سے اردو افسانے کی روایت میں خاصے کی چیز ہے۔

انتظار حسین کا تخلیقی تجربہ ہجرت کے اس احساس سے عبارت ہے جو ان کے ذاتی تجربے کا حصہ ہے۔ تقسیم کے بعد سرزمین ہندوستان سے پاکستان کی طرف ان کی ہجرت نے انہیں اپنی زمین اور کچھر سے جس جدائی کا احساس دلایا ہے وہ ایک ایسی یاس انگیز داخلی فضا کی تشکیل کرتا ہے جو ایک دھیمی آگ بن کر ان کے پورے وجود میں گداز پیدا کر دیتی ہے۔ وہ انسانی فطرت کے مطالعے یا عکاسی کے لیے اس کے باطن سے گزر کر اس حصہ ذات کو تلاش کرتے ہیں جو ماضی کا حصہ بن چکا ہے کیونکہ ان کے مطابق انسان یا فرد کے حوالے سے معاشرے کی کوئی تصویر اس وقت تک مکمل نہیں ہو سکتی جب تک کہ انسان کے حال کو اس کے ماضی سے نہ جوڑا جائے۔ ماضی کی روایت سے کنارہ کر کے فرد کے سماجی و تہذیبی رویے کا مشاہدہ نامکمل رہے گا۔ تقسیم ہند کا المیہ ان کے سماجی شعور کا حصہ بننا نظر آتا ہے۔ وہ اس المیے کو خالص تہذیبی و ثقافتی نقطہ نظر سے دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کا افسانہ ”ہندوستان سے ایک خط“ سماجی حقیقت نگاری کا ایک مکمل نمونہ ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

”تیسرے دن عمران میاں کو خیال آیا کہ میاں جانی کی قبر پر چلا جائے۔ میں نے سر پہ ہاتھ پھیرا اور کہا کہ بیٹے تم بچپن برس بعد دادا کی قبر پر فاتحہ پڑھو گے۔ مگر دن میں اس طرف جانا قرین مصلحت نہیں۔ تم اسی مٹی میں پیدا ہوئے ہو۔ پہنچانے جاؤ گے۔ اس پر وہ عزیز زہر خندہ ہوا اور بولا کہ چچا جان! میں گھر آنے سے پہلے بستی میں گھوم پھر لیا ہوں۔ اس مٹی نے مجھے نہیں پہچانا۔ میں نے کہا کہ بیٹے اب اسی میں عافیت ہے کہ یہ مٹی تمہیں نہ پہچانے۔“ ۳۴

مندرجہ بالا اقتباس کا آخری جملہ کہ ”عافیت اسی میں ہے کہ یہ مٹی تمہیں نہ پہچانے۔“ اس صورت حال کی مکمل اور سچی تصویر ہمارے سامنے پیش کر دیتا ہے جو تقسیم کے فوراً بعد ہندوستان کے مسلمانوں کو درپیش رہی ہے۔ ایک ایسی صورت حال کہ جب ایک افراتفری اور سماجی انتشار نے اس سرزمین پر صدیوں سے رہتے چلے آ رہے ایک قوم کے لوگوں کے لیے زمین تو کیا فضا کو بھی اجنبی بنا دیا تھا۔ سچے سماجی حقیقت نگار سے اسی فنکارانہ مہارت کی امید بھی کی جاتی ہے کہ وہ کہانی میں تقرر نہیں کرتا۔ تہذیبی و تمدنی اقدار کے زوال کا مرثیہ خود نہیں کہتا بلکہ وہ کردار کی نشوونما اس ماحول میں بے حد فطری انداز میں کرتا ہے کہ جس ماحول کو وہ افسانے میں دکھانا اور قاری سے متعارف کرانا چاہتا ہے۔ کردار کا سماجی رویہ خود ہمیں اس معاشرے کی خصوصیات، تہذیب اور حالات سے آگاہ کرنے کا سبب بنتا ہے۔ انتظار حسین کے افسانوں میں ماضی کا المیہ حال کے مطالعے میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ ان کا داستانوی طرز بیان انہیں حقیقت سے دور نہیں لے جاتا بلکہ سماجی حقیقت نگاری کا کام ان کے لیے آسان کر دیتا ہے اور ان کے افسانوں کو ایک ایسی مانوس فضا فراہم کرتا ہے جو قاری کو سماج اور معاشرے کے مطالعے و مشاہدے کے لیے درکار ہوتی ہے۔

آج کل کے نئے لکھنے والے موجودہ مذہبی، سیاسی، تہذیبی، سماجی اور معاشی حالات سے نہ صرف یہ کہ پوری طرح واقف ہیں بلکہ کہانیوں میں انہیں خلا قانہ و فنکارانہ بصیرت کے ساتھ پیش بھی کر رہے ہیں۔ اردو کہانی نے ابتداء سے ہی معاشرے سے رد و قبول اخذ کرنے کی شروعات کر دی تھی یہ اور بات ہے کہ اس کی یہ کوشش اس وقت زیادہ بار آور ہوئی جب جدید ادبی رجحانات کے زیر اثر ادب میں سماجی حقیقت نگاری کا چلن بڑھا۔ دوسری تمام اصناف شعر و ادب کی طرح اردو کہانی بھی اس چلن سے مستثنیٰ نہیں رہی۔ تبدیلی چونکہ ایک فطری ارتقائی عمل ہے اس لیے افسانے کا سماجی پس منظر بھی وقت کے ساتھ ساتھ بدلتا رہا ہے۔ موجودہ دور کے مسائل اگر مختلف نوعیت کے ہیں اور ان مسائل کا تعلق اگر آج کی سماجی صورت حال سے ہے تو افسانے میں ان کا نظر آنا فطری بات ہے۔ مثلاً آج

ریزرویشن اور فسادات پر کہانیاں لکھی جا رہی ہیں۔ ظاہر ہے کہ موجودہ دور کے سماجی مسائل میں یہ ایک اہم مسئلہ ہے۔ اسے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ روایتی موضوعات سے ہٹ کر اگر آج کا افسانہ نئے موضوعات کو جگہ دے رہا ہے تو یہ تخلیق کار کی فطرت کے عین مطابق ہے۔ حقائق کا ادراک اور گرد و پیش کے حالات کی تفہیم کسی بھی فنکار کے تخلیقی شعور کا حصہ ہوتی ہے اس لیے تخلیق میں اس کا عکس نظر آتا اس بات کا ثبوت ہے کہ فنکار حقیقت پسند ہے اور خوابوں کی دنیا میں نہیں رہتا۔ آج جس عدم تحفظ اور غیر یقینی کی صورت حال سے معاشرے کا ہر فرد دوچار ہے وہ نئے افسانے میں نظر آتا ہے۔ نئے لکھنے والے جن میں غیاث احمد گدی جو گیندر پال، اقبال مجید، سلام بن رزاق، عابد سہیل اور اقبال متین وغیرہ قابل ذکر ہیں، معاشرے کی دھڑکنوں سے بے خبر نہیں ہیں۔ ان تخلیق کاروں نے عہد حاضر سے کہانی کا رشتہ ٹوٹنے نہیں دیا ہے۔ فرد کی مرکزیت کو برقرار رکھتے ہوئے ان افسانہ نگاروں نے سماجی حقائق کے وسیلے سے زندگی کے ان گنت پہلوؤں کی تصویر پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ غیاث احمد گدی کا افسانہ ”پرندہ پکڑنے والی گاڑی“ فطرت کی خوش رنگینیوں اور پاکیزگی کو آلودہ کرنے والوں کی بد فطرتی کی تصویر پیش کرتا ہے۔ اسی طرح ”پوشاک“ میں اقبال مجید نے اہل سیاست کو طنز کا نشانہ بنایا ہے۔ یہ افسانے مصنفین کی عصری آگہی کا ثبوت دیتے ہیں۔ آج کا معاشرہ جس بد امنی، ایذا، تشدد، استحصال اور نسلی امتیازات کا شکار ہے اردو کا افسانہ نگار اسے بے حد خوبصورتی کے ساتھ اپنے افسانوں میں جگہ دے رہا ہے۔ تشدد جو ہماری سماجی زندگی کا جزو لازم بن چکا ہے اس کو بحیثیت سماجی رویے کے افسانے میں دکھانے کی کوشش جدید اردو افسانہ نگاروں نے کی ہے۔ اس موضوع پر سلام بن رزاق کا افسانہ ”انجام کار“ رضوان احمد کا ”سلاش ہما“ اور شوکت حیات کا ”گھونسلہ“ اہم ہیں۔ فرقہ پرستی پر غضنفر نے بھی چند اچھے افسانے لکھے۔ غرض کہ معاشرے میں جو انتشار ہے اردو کا کہانی کار اس سے نہ صرف یہ کہ واقف ہے بلکہ بحیثیت ایک فنکار کے اس کی گہرائی میں اترنا بھی چاہتا ہے۔

جدید افسانے پر ایک سرسری سی نظر ڈالنے سے بھی یہ اندازہ ہو جاتا ہے کہ آج کے

معاشرے سے یہ افسانے قریب بھی ہیں اور مختلف النوع سماجی رجحانات کی عکاسی کرنے میں نسبتاً ایک مانوس طرز اظہار کے حامل بھی جس سے اردو افسانے کا رشتہ ساٹھ کی دہائی میں بڑی حد تک ٹوٹ گیا تھا۔ موجودہ کہانی کاروں کے واضح سماجی شعور کو دیکھتے ہوئے یہ امید کی جاسکتی ہے کہ آئندہ لکھے جانے والے افسانے بھی سماجی حقیقت نگاری کی روایت کو اور زیادہ مستحکم کریں گے۔

افسانے میں سماجی حقیقت نگاری کے سلسلے میں اب تک اردو افسانے کی جو روایت رہی ہے اس کا مختصر جائزہ لینے کے بعد میں یہ ضروری سمجھتا ہوں کہ اس باب کے محاکے کے طور پر گزشتہ صفحات میں ظاہر کیے گئے خیالات کو اختصار کے ساتھ پیش کر دوں۔

- ۱۔ افسانہ قصے کی ایک شاخ ہے۔
- ۲۔ قصے کا بنیادی وصف اس کا عکس حیات و نقد حیات ہوتا ہے۔
- ۳۔ عکس حیات و نقد حیات دونوں صورتوں میں افسانے کا بنیادی موضوع انسانی زندگی ہے
- ۴۔ حیات انسانی اپنی ابتداء سے ہی انفرادیت کی جگہ اجتماعیت کی طلب گار رہی ہے۔
- ۵۔ جب انسانی زندگی اجتماعیت کی طالب ہے تو افسانہ بھی عکس حیات و نقد حیات ہونے کی وجہ سے اس اجتماعیت سے یا دوسرے الفاظ میں فرد کی اجتماعیت سے بیگانہ نہیں رہ سکتا۔
- ۶۔ جب افسانہ اور انسانی سماج ایک دوسرے کے لازم و ملزوم قرار پائے تو لازمی طور پر سماجی حقیقت نگاری کا سب سے اہم اور معتبر وسیلہ افسانہ ہوا۔
- ۷۔ لہذا افسانہ ذات کے حوالے سے اپنا بیان شروع کرتا ہے اور اس کا یہ بیانیہ سفر ذات میں کائنات کو سمودیتا ہے۔ وہ بھی اس طرح کہ ذات کے تعلق سے کائنات اور زیادہ روشن اور نمایاں ہو کر سامنے آتی ہے۔
- ۸۔ اردو افسانے نے ذات و کائنات کی عکاسی اور سماجی حقیقت نگاری کی ذمہ داری مکمل طور پر ادا کی ہے۔

یہ ہیں وہ چند اہم نکات جو اردو افسانے میں سماجی حقیقت نگاری کے نقطہ نظر سے ادب کے طالب علم کی خصوصی توجہ کے مستحق ہیں۔ بغیر انہیں سمجھے اور ان پر غور کرے اردو افسانے کی صحیح تصویر سامنے نہیں آ سکتی۔



حواشی

- ۱۔ اقصیٰ حسین: ادب اور سماج، صفحہ ۳۹
- ۲۔ راجندر سنگھ بیدی: ہاتھ ہمارے قلم ہوئے مشمولہ ہاتھ ہمارے قلم ہوئے (افسانوی مجموعہ، صفحہ ۲۹-۳۰)
- ۳۔ راجندر سنگھ بیدی: ایک چادر میلی سی، صفحہ ۱۳
- ۴۔ ہنری جیمس: فکشن کا فن، مشمولہ ارسطو سے ایلین تک مصنف و مترجم جمیل جالبی، صفحہ ۱۸۳-۱۸۴
- ۵۔ پریم چند: کہانی کلا مشمولہ ساہتیہ کا ادیش (ہندی) اشاعت اول، ۱۸۵۳
- ۶۔ تلاش و توازن، پروفیسر قمر رئیس، صفحہ ۸
- ۷۔ پریم چند: نمک کا داروغہ مشمولہ پریم چند کے نمائندہ افسانے، مرتبہ قمر رئیس، ص ۴۱-۴۲
- ۸۔ کفن مشمولہ پریم چند کے نمائندہ افسانے، صفحہ ۳۲-۳۳
- ۹۔ نجات، مشمولہ پریم چند کے نمائندہ افسانے، صفحہ ۲۳
- ۱۰۔ شطرنج کی بازی، مشمولہ پریم چند کے نمائندہ افسانے، صفحہ ۹۵
- ۱۱۔ نئی بیوی، مشمولہ پریم چند کے نمائندہ افسانے، صفحہ ۲۲۳
- ۱۲۔ پریم چند کہانی کا رہنما، صفحہ ۲۷-۱۲۸
- ۱۳۔ علی عباس حسینی: میلہ گھومنی، مشمولہ انتخاب افسانہ صفحہ ۲۵، اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ
- ۱۴۔ ظ۔ انصاری: کرشن چندر کا مطالعہ ذرا قریب سے مشمولہ کرشن چندر اور ان کے افسانے، مرتبہ ڈاکٹر اطہر پرویز، صفحہ ۷۶
- ۱۵۔ کرشن چندر: ”کالو بھنگی مشمولہ کرشن چندر اور ان کے افسانے، صفحہ ۱۲۵
- ۱۶۔ کالو بھنگی مشمولہ کرشن چندر اور ان کے افسانے، صفحہ ۳۰-۱۳۱

- ۱۷۔ کالو بھنگی مشمولہ کرشن چندر اور ان کے افسانے، صفحہ ۱۳۱
- ۱۸۔ کالو بھنگی مشمولہ کرشن چندر اور ان کے افسانے، صفحہ ۱۳۲
- ۱۹۔ مہا لکشمی کاپل، مشمولہ کرشن چندر اور ان کے افسانے، صفحہ ۱۳۵-۱۳۶
- ۲۰۔ سعادت حسن منٹو: سڑک کے کنارے، مشمولہ منٹو کے نمائندہ افسانے، مرتبہ اطہر پرویز، صفحہ ۲۴۰
- ۲۱۔ کھول دو مشمولہ منٹو کے نمائندہ افسانے، صفحہ ۷۵-۷۶
- ۲۲۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ، مشمولہ منٹو کے نمائندہ افسانے، صفحہ ۲۲۵-۲۲۶
- ۲۳۔ نیا قانون، مشمولہ منٹو کے نمائندہ افسانے، صفحہ ۲۳-۲۴
- ۲۴۔ اطہر پرویز، پیش لفظ، منٹو کے نمائندہ افسانے، صفحہ ۲۷
- ۲۵۔ عزیز احمد، ترقی پسند ادب، صفحہ ۱۱۷
- ۲۶۔ سید احشام حسین: اعتبار نظر، صفحہ ۱۷۱
- ۲۷۔ عصمت چغتائی، چوٹی کا جوڑا، مشمولہ انتخاب افسانہ، صفحہ ۱۲۲
- ۲۸۔ عمرا مہدی: عصمت کی افسانہ نگاری اور اردو کی افسانہ نگار خواتین مشمولہ نیا افسانہ مسائل اور میلانات، مرتبہ قمر رئیس ۳۶ دہلی اردو ادب کا می
- ۲۹۔ قرۃ العین حیدر: پت جھڑکی آواز، صفحہ ۵۷-۵۸، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی ۱۹۹۰ء
- ۳۰۔ جلا وطن، مشمولہ پت جھڑکی آواز، صفحہ ۷۹
- ۳۱۔ پت جھڑکی آواز، مشمولہ پت جھڑکی آواز (افسانوی مجموعہ)، صفحہ ۲۲۲
- ۳۲۔ یاد کی اک دھنک جلتے، مشمولہ پت جھڑکی آواز (افسانوی مجموعہ)، صفحہ ۳۷-۱۳۸
- ۳۳۔ ہاوزنگ سوسائٹی، مشمولہ پت جھڑکی آواز، صفحہ ۳۱۷
- ۳۴۔ ہندوستان سے ایک خط مشمولہ انتظار حسین اور ان کے افسانے مرتبہ گوپی چند نارنگ صفحہ ۱۰۶، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس علی گڑھ۔

باب دوم

بیدی کے افسانوں میں تمدن اور معاشرت کی عکاسی

کسی بھی زبان کا ادب اس زبان کے بولنے والوں کی تہذیب، کلچر، روایت اور مذہب کے ساتھ ساتھ ان کی نفسیات، سماجی رویہ اور ذہنی رجحانوں کی جیتی جاگتی اور حقیقی تصویریں پیش کرتا ہے۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ کبھی کبھی یہ ادب پارے واضح طور پر معاشرے کی کوئی تصویر نہ پیش کرتے ہوں لیکن خود مصنف کے خیالات، فن پارے میں دکھائے گئے واقعات و حالات نیز کرداروں کی نفسیات اور ان کے جذباتی و ذہنی رویوں کا مطالعہ قاری کو اس سماج اور معاشرے کی تہذیب اور تمدن کے ساتھ ہی افراد معاشرہ کے مذہبی، سیاسی، ثقافتی، معاشی اور معاشرتی حالات سے بڑی حد تک آگاہ کر دیتا ہے کہ جس معاشرے سے اس ادب پارے کا تعلق ہے۔ اس سلسلے میں یہ حقیقت پیش نظر رہنی چاہیے کہ انسان چونکہ ایک سماجی جانور ہے اور اپنی پیدائش سے لے کر موت تک اپنی بقاء کے لیے سماج پر انحصار کرنے پر مجبور ہے لہذا اس کی شخصیت کا مطالعہ اس وقت تک مکمل نہیں ہو سکتا جس وقت تک وہ سماجی و معاشرتی حالات نہ پیش نظر ہوں کہ جنہوں نے اس کی ذہنی و جسمانی نشوونما میں اہم کردار ادا کیا ہے۔

کسی ادبی فن پارے کا تہذیبی یا ثقافتی جائزہ اس وقت ہی ممکن ہو سکتا ہے کہ جب ناقدین ادب خود واضح اور پختہ سماجی شعور کے حامل ہوں۔ سماج کیا ہے؟ اس کے بنیادی عناصر کیا ہیں؟ تہذیب کن چیزوں کا مجموعہ ہے؟ تہذیب اور تمدن میں کیا فرق ہے؟ اساطیر

مذہب 'توہمات' روایات اور فکر و فلسفہ کا کسی بھی سماج کی نشوونما اور شیرازہ بندی میں کیا مقام ہے؟ یہ وہ اہم سوالات ہیں جن کو حل کرنے کے بعد ہی کسی ادب پارے میں پائے جانے والے سماجی 'تہذیبی' و ثقافتی اور اس نوعیت کے دوسرے عناصر کی دریافت کی جاسکتی ہے کیونکہ ان بنیادی پہلوؤں کو نظر انداز کر دینے سے شاعری 'ناول' ڈرامہ داستان یا افسانے میں کس حد تک معاشرے کی تصویر ابھرتی ہے اس کا تجزیہ نہیں کیا جاسکتا۔ بیدی اردو کے ان افسانہ نگاروں میں شمار ہوتے ہیں جن کے افسانے پنجاب کی تہذیب 'کلچر' زبان 'سماجی' روایات اور سماجی رویہ کی حقیقی اور سچی تصویر پیش کرنے کی بناء پر ہمارے سماجی مطالعے کا حصہ بنتے رہے ہیں۔ ان کے افسانوں میں کہاں تک معاشرے کی نیز اس کے تمدن کی عکاسی کی گئی ہے اس کا جائزہ لینے سے قبل ایک نظر سماج پر اور اس کے حوالے سے تہذیب 'مذہب' عقائد اور اساطیری و دیومالائی تصور حیات پر ڈالنی ضروری ہے۔

عمرانیات اور بشریات کے ماہرین اس بات پر متفق ہیں کہ ابتدائے آفرینش سے ہی انسان چھوٹے چھوٹے جھتے بنا کر رہنے لگا تھا۔ یہ جھتہ بندی ایک سماجی ضرورت کے ساتھ ساتھ انسانی جبلت کا ایک حصہ بھی ہے کیونکہ وہ بالکل تنہا رہ کر زندگی گزارنے پر قادر نہیں ہے۔ وہ سماج کے بغیر ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھا سکتا۔ اگر اس کی تمام ضروریات زندگی اسے اس طرح مہیا کرادی جائیں کہ اسے دوسروں کی مدد کی ضرورت نہ رہے تب بھی وہ تنہا زندگی نہیں گزار سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ یہ دنیا انسان کے انسان سے تعاون اور ربط و لگاؤ کی بنیادوں پر قائم ہے۔ ترقی یافتہ شہروں 'پسماندہ دیہاتوں' تنگ گلیوں 'وسیع و روشن شاہراہوں' آبادیوں اور جنگلوں میں غرض کہ ہر جگہ انسان اپنی بقاء کے لیے 'ضروریات' زندگی کے لیے ایک دوسرے انسان کی مدد کا محتاج ہے۔ اختر حسین رائے پوری نے اپنی تصنیف 'ادب اور انقلاب' میں اس حقیقت کی سمت توجہ دلائی ہے:

”سماج ایسے افراد کا مجموعہ ہے جو اشتراکِ عمل کے لیے یکجا

ہوتے ہیں۔ اشتراک اور تعاون کرنے کے لیے ان افراد کا مقصد

یکساں ہونا ناگزیر ہے۔ ہر فرد کی مادی ضرورت کم و بیش ایک سی

ہوتی ہے اور سماج کی ابتدا، اس غرض سے ہوتی ہے کہ ضروریات زندگی کے حصول و تقسیم میں آسانی ہو یعنی سماج کا سنگ بنیاد انسان کی ضرورت پر ہے۔ ۱۔

مندرجہ بالا اقتباس سے واضح ہے کہ انسان کی ضروریات اسے دوسرے انسان سے تعاون کرنے پر مجبور کرتی ہیں اور اس طرح انسانوں کے باہمی تعاون سے سماج وجود میں آتا ہے۔ جب سماج کی شیرازہ بندی مکمل ہو جاتی ہے تو اس سماج میں رہنے اور بسنے والوں کے جغرافیائی حالات انہیں ایک مخصوص طرز زندگی اختیار کرنے پر مجبور کرتے ہیں۔ اس طرز زندگی کو مادی ضروریات زندگی کے ساتھ ساتھ انسان کے عقائد بھی متاثر کرتے ہیں۔ عقیدہ مذہب کی بنیاد بنتا ہے۔ مذہب میں رفتہ رفتہ توہمات روایات اور رسم و رواج بھی شامل ہو جاتے ہیں۔ یہ رسم و رواج زندگی کا اہم حصہ بن جاتے ہیں۔ توہمات اور روایات کے زیر اثر اساطیر کی تخلیق ہوتی ہے اور اس پورے عمل کے نتیجے میں سامنے آنے والے ایک مخصوص طرز زندگی کو تہذیب کا نام دیا جاتا ہے۔ اسی طرح مختلف تہذیبوں 'مختلف سماجوں' مختلف علاقائی اور تاریخی مظاہر اور اساطیری روایات کے باہم اتصال سے جو ایک نیا اجتماعی تہذیبی رویہ سامنے آتا ہے اسے تمدن یا کلچر کا نام دیتے ہیں۔ کلچر یا تمدن کے بنیادی عناصر درج ذیل ہیں:

- ۱۔ اساطیر: یہ وہ پہلو ہے جس کے توسط سے ہم کسی بھی تمدن کے اجتماعی لاشعور کا اندازہ کرتے ہیں۔
- ۲۔ روایت: کسی بھی قوم یا سماج کا اپنے ماضی کے بارے میں کس طرح کا رویہ ہے۔ اس کا اندازہ ہمیں اس سماج میں پائی جانے والی مذہبی تہذیبی اور ثقافتی روایات کے مطالعے سے ہو سکتا ہے۔
- ۳۔ مذہب: کسی سماج کے مابعد الطبیعیاتی عقائد کا علم ہمیں اس مذہب کے مطالعے سے ہوتا ہے جسے اس سماج کے لوگ مانتے ہیں۔
- ۴۔ تہذیب: یہ ایک وسیع المعنی لفظ ہے جو طرز زندگی، زبان، ادب، طرز تعمیر، سماجی رویہ

موسیقی، نشست و برخاست کے آداب، طرز گفتار، انسانیت پسندی اور انسان دوستی وغیرہ وغیرہ جیسے مختلف النوع آثار و مظاہر پر محیط ہے۔ یہ سماج کے تمدنی مظاہر کی شناخت کا سب سے اہم ذریعہ ہے۔

۵۔ فلسفہ: فلسفیانہ افکار و خیالات کلچر کا اہم حصہ ہیں۔ ایک ادیب سماجی و تہذیبی مطالعے کے سلسلے میں انہیں نظر انداز نہیں کر سکتا۔

۶۔ سیاسی رویہ: اسے بھی تمدن کا ایک اہم جزو قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس کا اندازہ عوامی سطح پر کسی نظام کی حمایت سے لگایا جاسکتا ہے۔

کسی بھی ترقی یافتہ سماج کا ایک مخصوص تمدن ہوتا ہے۔ یہ تمدن اس سماج میں رہنے والے ادباء و شعراء کی ادبی و شعری تخلیقات میں بھی نظر آتا ہے۔ راجندر سنگھ بیدی کا تعلق چونکہ پنجاب سے تھا۔ لہذا ان کی کہانیوں میں پنجابی معاشرے کی بے حد خوبصورت جھلک نظر آتی ہے۔ خصوصاً ان کا ناولٹ ”ایک چادر میلی سی“ پنجاب کے ایک پسماندہ دیہی معاشرہ کی جس قدر صحیح اور حقیقی تصویر پیش کرتا ہے اس کو مد نظر رکھتے ہوئے بیدی کے سماجی مشاہدے کی پختگی کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ ان کے تقریباً سبھی کردار ہندوستانی معاشرے کے وہ افراد ہیں جن کا تعلق متوسط طبقے سے ہے۔ ان کرداروں کے ذہنی و جذباتی رویوں کو متعین کرنے میں ان سماجی عوامل کی واضح کار فرمائی نظر آتی ہے جنہوں نے ان کی نشوونما میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ مثلاً لاجونتی کی لاجو کو اس کا شوہر سندر لال بازیافت کے بعد پہلے سے زیادہ چاہنے لگتا ہے۔ وہ اسے بیوی کی جگہ دیوی کا درجہ دینے لگتا ہے۔ یہیں سے ”لاجونتی“ کے ذہنی و جذباتی بحران کا آغاز ہوتا ہے۔ وہ سندر لال سے عقیدت کی نہیں محبت کی خواہاں ہے۔ وہ بیوی بن کر رہنا چاہتی ہے اور سندر لال کی وہی پرانی لاجو ہو جانا چاہتی ہے جو گاجر سے لڑ پڑتی اور مولی سے مان جاتی۔ لاجونتی کے اس جذباتی و ذہنی بحران کا نفسیاتی تجزیہ کرنے سے اس کا وہ مخصوص تمدنی مزاج ہمارے سامنے آتا ہے جو مرد کی بحیثیت شوہر حاکمیت و بالادستی کا عادی ہے۔ وہ اغواء سے قبل والے سلوک کی عادی بھی ہے اور خواہش مند بھی۔ سندر لال اسے مارتا بھی تھا اور اس سے محبت بھی کرتا تھا۔ اس کا یہ رویہ ایک روایتی

ہندوستانی شوہر کا رویہ تھا۔ لیکن اغواء کے بعد جب وہ دوبارہ سندر لال کو واپس مل جاتی ہے تو وہ اس سے پہلے سے کہیں زیادہ اچھا سلوک کرنے لگتا ہے۔ اس کی محبت عقیدت میں بدل جاتی ہے لیکن اس کے مزاج کا یہ تغیر لا جو کے ذہنی انتشار کا سبب بن جاتا ہے۔ کیونکہ سندر لال اس حقیقت کو نظر انداز کر دیتا ہے کہ عورت دیوی نہیں وہ گوشت پوست کی جیتی جاگتی مخلوق ہے۔ سینے میں دل رکھتی ہے اور دل میں جذبات۔ اس کے خود کے بھی کچھ صنفی تقاضے ہیں وہ رحم اور عقیدت کی نہیں محبت کی متلاشی ہے۔ یہاں پر لا جو کا مخصوص تمدنی مزاج اس سماج کے معاشرتی و تہذیبی مطالعے میں ہماری رہ نمائی کرتا ہے جس کی لا جو ایک اکائی ہے۔ لا جو کے کردار کا تجزیہ کرنے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ بیدی کردار سازی کے عمل میں تہذیبی و معاشرتی عوامل کو نظر انداز نہیں کرتے۔

لا جو کے کردار کے علاوہ بیدی کے اور بھی کردار تمدنی و معاشرتی مزاج کے لحاظ سے اپنی شناخت قائم کرتے ہیں۔ کرداروں کے اس تمدنی مزاج کو واضح کرنے کے لیے بیدی نے اپنی کہانیوں کی بنت میں تقریباً سبھی تہذیبی و تمدنی عناصر کا استعمال کیا ہے۔ وہ اساطیر و مذہب، روایت و عقائد اور فکر و فلسفہ سبھی پہلوؤں سے افسانے کی معاشرتی فضا کی تخلیق کرتے ہیں۔ بیدی کے زیادہ تر افسانوں کا پس منظر ہندوستانی ہے۔ اس ہندوستانی پس منظر کا بنیادی وصف یہ ہے کہ اساطیر اور مذہب ساتھ ساتھ چلتے ہیں کیونکہ ہندوستان میں اکثریت کا مذہب اور اساطیر باہم ملے ہوئے ہیں۔ ہندو دیو مالا کی عناصر ہندو مذہب کا بھی اہم جزو ہیں۔ وشنو، بھروس، برہما، درگا، راہو کی تو اسی طرح کے دوسرے اساطیری کردار ہندو دیوی دیوتاؤں کا درجہ بھی رکھتے ہیں۔ ان ہندوستانی اساطیر اور ہندو مذہب دونوں کا پس منظر بیدی کی کہانیوں کی معاشرتی فضا کے تخلیقی اظہار کا ذریعہ بنتا ہے۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے بیدی کے افسانوں کی استعاراتی و اساطیری بنیادیں دریافت کی ہیں۔ اس ضمن میں انہوں نے بیدی کے افسانے اپنے دکھ مجھے دیدو۔ گرہن اور ناولٹ ایک چادر میلی سی کا خصوصی طور پر جائزہ لیا ہے۔ پروفیسر نارنگ کا مضمون ”بیدی کے فن کی استعاراتی و اساطیری جڑیں“ ایک نئے نقطہ نظر سے بیدی کے افسانوں کا جائزہ

لینے کی کامیاب کوشش ہے۔ ”اپنے دکھ مجھے دے دو“ کے کردار اندو کا جائزہ لیتے ہوئے انہوں نے بعض دلچسپ تفصیلات فراہم کی ہیں۔ ان کا بیان ہے:

۱۔ ”اندو پورے چاند کو کہتے ہیں جو موقع ہے حسن و محبوبیت کا اور جو پھلوں کا رس اور پھولوں کا رنگ ہے جو خون کو ابھارتا ہے اور روح میں بالیدگی پیدا کرتا ہے۔ اندو کو سوم بھی کہتے ہیں۔ جو سوم رس کی رعایت سے آب حیات کا مظہر ہے۔ جس کے بغیر زندگی کا تصور نہیں کیا جاسکتا۔ کہانی میں اندو کا جوڑا مدن ہے مدن لقب ہے عشق و محبت کے دیوتا کام دیو کا۔ اندو کو بیدی نے ایک جگہ رتی بھی کہا ہے جس سے ذہن ایک بار پھر کام دیو کی طرف راجع ہوتا ہے۔ رگ وید (x129) میں کام دیو کو وجود کا جوہر (Primal Germ of Mind) کہا ہے جس سے کائنات کی تخلیق ہوئی..... تخلیق کے اس ابدی اور ازلی عمل میں بنیادی اہمیت مرد کو نہیں عورت کو حاصل ہے۔“ ۲

۲۔ ”وشنو پران سے روایت ہے کہ انوسویا کے بیٹے سوم کا بیاہ رشی کش کی 27 بیٹیوں سے ہوا تھا لیکن دل و جان سے وہ چاہتا صرف رشی کو تھا۔ باقی 26 کے حسد و رقابت سے مجبور ہو کر دش نے سوم یعنی چاند کو شراب دیا تھا کہ تیرا حسن کبھی ایک سا نہیں رہے گا اور ہمیشہ گھٹتا بڑھتا رہے گا۔ عورت (اندو) کا سفر بھی تخلیق سے تکمیل اور تکمیل سے تخلیق کی طرف جاری رہتا ہے۔ کبھی وہ کلی ہے، کبھی پھول اور کبھی مرجھائی ہوئی پنکھڑی، جو ہر بار جب کلی سے پھول بنتی ہے تو ایک نئی کلی کو جنم دیتی ہے۔ روشنی سے تاریکی اور تاریکی سے روشنی یا عدم سے وجود اور وجود سے عدم کے سفر کا سلسلہ جاری رہتا ہے..... اگرچہ عورت کا یہ ہمہ گیر آفاقی تصور اپنی اصل کے اعتبار

سے شیومت کے شکتی اور تانتراک عقائد سے ملتا جلتا ہے لیکن کہانی کی ساری فضا ویشنوومت سے ماخوذ ہے۔ دروپدی 'ساوتری اور بیتا سب ویشنو تصورات ہیں۔ ویشنوؤں کے خاص منتر "اوم نمو بھگوتے واسودیوایا" سے بھی کئی موقعوں پر فضا سازی کی گئی ہے۔ اس میں واسودیو سے مراد کرشن ہیں جو واسودیو کے بیٹے اور ویشنو کے آٹھویں اوتار مانے جاتے ہیں۔ بچے کی پیدائش کا دن بھی وجئے دثمی ہے جو رام کے تعلق سے ویشنو تہوار ہے۔" ۳۱

پروفیسر گوپی چند نارنگ کی مندرجہ بالا بحث دلچسپ بھی ہے اور فکر انگیز بھی۔ بیدی کے افسانوں کا مطالعہ اگر اساطیر اور دیومالائی روایات کی روشنی میں کیا جائے تو ان کو ایک نئی موضوعی جہت ملتی ہے۔ اس کے ساتھ ہی ان کے سماجی پس منظر کو سمجھنے میں بھی آسانی ہوتی ہے۔ "اپنے دکھ مجھے دے دو" کا مطالعہ اساطیری روایت کی روشنی میں کرنے کے نتیجے میں ڈاکٹر نارنگ نے جو نتیجہ اخذ کیا ہے اس کے مطابق اس کہانی کا موضوع جنس قرار پاتا ہے۔ لیکن ان اساطیری اور دیومالائی روایات کی جڑیں مذہبی عقائد اور تہذیبی و ثقافتی قدروں کی زمین میں گہرائی تک جاتی ہیں۔ انہیں تہذیبی قدروں نے مذہب کے واسطے سے جسمانی تعلق کو بھی شائستگی بخشی ہے اور جذباتی و ذہنی رویوں کو بھی ایک خاص سمت دی ہے۔ انسان کی فکر اس کے عمل اس کے رویے اس کی نفسیات اور اس کے عقائد کو ایک خاص شکل میں ڈھالنا سجانا اور سنوارنا سماج کا کام ہے۔ ہر سماج کی اپنی ایک تہذیب ہوتی ہے اور ایک مخصوص تمدن اس کی شناخت کا سبب بنتا ہے۔

اپنے دکھ مجھے دے دو کے علاوہ بیدی کے افسانے گرہن میں بھی اساطیری پہلو بے حد نمایاں ہے۔ چاند گرہن کو ایک علامت کے طور پر بیدی نے استعمال کیا ہے اور اس کی سائنسی وجوہات سے صرف نظر کرتے ہوئے وہ اساطیری اور دیومالائی جواز کے پس منظر میں کہانی کا تانا بانا بنتے ہیں۔ ہولی شوہر اور سسرال والوں کے مظالم سے تنگ آ کر اپنے میکے جانے کے لیے نکل پڑتی ہے لیکن راستے میں بھی جنسی ہوس سے مغلوب درندے اس کا

شکار کرتے ہیں۔ یہاں پر بیدی عورت کی بے بسی، اس کی محبت، فطری لطافت و نزاکت اور مجبوری و مظلومی کے ساتھ ساتھ مرد کی اس کے تئیں ازلی درندگی کا بیان دیومالائی و اساطیری روایات کے سہارے کرتے ہیں۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

”وہ گرتی تھی، بھاگتی تھی، پیٹ پکڑ کر بیٹھ جاتی، ہانپتی اور

دوڑنے لگتی..... اس وقت آسمان پر چاند پورا گہنا چکا تھا۔ راہو

اور کیتو نے جی بھر کر قرضہ وصول کیا تھا۔۔۔“

وحشی درندوں کے ہاتھوں حاملہ ہولی کی عصمت دری اور پھر اس کا کسی طرح ان کی گرفت سے نکل کر بھاگنا تقریباً اسی طرح کی صورت حال سے مماثل ہے جو اس وقت اساطیری روایت کے مطابق چاند کو درپیش ہے۔ لطافت و نزاکت کا مظہر چاند شقاوت و سنگ دلی کی علامت راہو اور کیتو را کھشوں کی ظالمانہ گرفت (گرہن) میں اسیر ہے۔ ہولی زمین کا چاند ہے جسے راہو اور کیتو جیسے ظالم مردوں نے گھیر لیا ہے اور جی بھر کر اس کا استحصال کر رہے ہیں۔ کہانی میں بیدی نے عورت کی ازلی اور ہمہ گیر اہانت کو موضوع بنایا ہے۔ ایک مظلوم عورت کی خواہش نجات اور بشری احترام کی تلاش ایک سماجی المیہ بن کر سامنے آتی ہے۔ بیدی کے استعاراتی اور اساطیری انداز بیان نے کہانی کی تاثراتی فضا کی تشکیل میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ اس سلسلے میں رقم طراز ہیں:

”اس کہانی کی معنویت کا راز یہی ہے کہ اس میں چاند

گرہن اور اس سے متعلق اساطیری روایات کا استعمال اس خوبی

سے کیا گیا ہے کہ کہانی کی واقعیت میں ایک طرح کی مابعد الطبیعیاتی

فضاء پیدا ہو گئی ہے۔ خارجی حقیقت میں آفاقی حقیقت یا محدود

میں لامحدود کی جھلک دیکھنے کی یہی خصوصیت جو گرہن میں ایک سچ

کی حیثیت رکھتی ہے، آزادی کے بعد بیدی کی کہانیوں میں ایک

مضبوط اور تناور درخت کی حیثیت سے سامنے آتی ہے اور بیدی

کے فن کی خصوصیت خاصہ بن جاتی ہے۔“

بیدی کے یہاں جیسا کہ ڈاکٹر نارنگ کا خیال ہے، اساطیر کے تخلیقی امکانات کی نمود نے قطرے میں دجلہ اور ذرے میں کائنات کے دیدار کو قاری کے لیے آسان کر دیا ہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ انہوں نے اساطیر و مذہب سے متعلق روایات کے استعمال کے سلسلے میں مذہبی سے زیادہ فنی رویہ اختیار کیا ہے۔ کہیں پر انہوں نے ان اساطیری روایات کی بنیادی و عصری معنویت کا سہارا لے کر کسی سماجی صورت حال کے مثبت و منفی پہلوؤں پر نظر ڈالی ہے اور کہیں آج کے سماجی تناظر میں ان اساطیری و مذہبی روایات کے غلط اثرات کا جائزہ بھی لیا ہے۔ ان تمام تخلیقی مراحل سے وہ اپنی فنی ریاضت کے سہارے بحسن و خوبی گزر جاتے ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

۱۔ ”ان سب کو بھلا میری جان لینے کا کیا حق ہے؟ رسیا کی بات تو دوسری ہے۔ شاستروں نے اسے پر ماتما کا درجہ دیا ہے وہ جس چھری سے مارے اس چھری کا بھلا!۔۔۔ لیکن کیا شاستر کسی عورت نے بنائے ہیں اور میا کی تو بات ہی علاحدہ ہے۔ شاستر کسی عورت نے لکھے ہوتے تو وہ اپنی ہم جنس پر اس سے بھی زیادہ پابندیاں عائد کرتی۔۔۔“ ۱

۲۔ ”نندا کو بتایا گیا کہ وہ ہر لحاظ سے شوہر سے کم رتبہ رکھتی ہے (اگرچہ وہ جسمانی لحاظ سے شوہر سے سر نکالتی ہے۔) دجنے سے کہا گیا کہ اسے چاہیے کہ وہ نندا کو اپنے گھر کی رانی بنا کر رکھے۔ پھر جیوارام نے دجنے کو خاص طور پر براہمن، استری اور گائے کی حفاظت کرنے کی تلقین کی۔ شورا تری کی کتھا کا ایک حصہ سناتے ہوئے جیوارام نے کہا۔

”..... دجنے تم بھی پنڈت ہو۔ تم خود جانتے ہو گے شکاری جو تیر مارنا چاہتا تھا اسے جانوروں نے اپدیش دیا۔

دس بکریوں کا مارنا برابر ہے ایک بیل مارنے کے

سو آدمیوں کا مارنا برابر ہے ایک براہمن مارنے کے
 سو براہمنوں کا مارنا برابر ہے ایک استری مارنے کے
 سو استریوں کا مارنا برابر ہے ایک گربھ واتی استری مارنے کے
 دس گربھ واتی استریوں کا مارنا برابر ہے ایک گائے مارنے کے
 ”مدن کے لیے اندو روح ہی روح تھی۔ اندو کے جسم بھی
 تھا لیکن وہ ہمیشہ کسی نہ کسی وجہ سے مدن کی نظروں سے اوجھل ہی
 رہا۔ ایک پردہ تھا۔ خواب کے تاروں سے بنا ہوا۔ آہوں کے
 دھویں سے رنگین، قہقہوں کی زرتاری سے چکا چوندا جو ہر وقت اندو
 کو ڈھانپے رہتا تھا۔ مدن کی نگاہیں اور اس کے ہاتھوں کے دو
 شاسن صدیوں سے اس دروپدی کا چہرہ بن کر آئے تھے جو کہ
 عرف عام میں بیوی کہلاتی ہے۔ لیکن ہمیشہ اسے آسمانوں سے
 تھانوں کے تھان، گزروں کے گز، کپڑا نگاپن ڈھانپنے کے لیے ملتا
 آیا تھا۔ دو شاسن تھک ہار کے یہاں وہاں گرے پڑے تھے لیکن
 دروپدی وہیں کھڑی تھی۔ عزت اور پاکیزگی کی سفید ساری میں
 ملبوس وہ دیوی لگ رہی تھی۔“

اوپر جو اقتباسات پیش کیے گئے ہیں۔ ان میں ہندوستانی اساطیر اور ہندو مذہب
 دونوں کے پس منظر میں بیدی تخلیقی اظہار کے مراحل طے کرتے نظر آتے ہیں۔ کہیں پر قدیم
 مذہبی کتب کے کسی سبق کو اپنے اظہار کا ذریعہ بناتے ہیں تو کہیں دیوی دیوتاؤں یا کھشسوں
 اور دیگر اساطیری و دیومالائی کرداروں کے حوالے سے انسانی جہتوں کے خود غرضانہ عمل اور
 روح کی تڑپ کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کرتے ہیں۔

تہذیب ایک وسیع لفظ ہے جس میں کسی سماج میں رہنے اور بسنے والوں کا ایک خاص
 قسم کا طرز زندگی، زبان، ادب، رسم و رواج اور اس کے ساتھ ہی احترام ابن آدم مشمول
 انسانیت پسندی و صنف نازک کے تئیں رویہ جیسے اور کتنے ہی آثار و مظاہر سمٹ آتے ہیں۔

اگر بیدی کے افسانوں میں ان تہذیبی عناصر کا جائزہ لیا جائے تو ان کی فنکارانہ بصیرت کے ساتھ ساتھ ان کے سماجی و معاشرتی شعور کی پختگی کا اعتراف بھی کرنا پڑے گا۔ انسان اور انسان کے درمیان پائے جانے والے رشتوں کی بنیاد میں جو نفسیاتی وجوہات پائی جاتی ہیں ان کے سماجی پس منظر کو وہ تہذیب 'مذہب' اساطیر' عقائد اور روایات کے حوالے سے بیان کرتے ہیں۔ انسان سے انسان کا تعلق جب مرد اور عورت کا ہو تو اس کی عظمت و سماجی معنویت اور بڑھ جاتی ہے۔ خصوصاً عورت کا وجود لطافت، نزاکت، حسن، محبت، ممتا، شفقت، ایثار و قربانی، قوت برداشت، خدمت و اطاعت جیسے ان گنت عناصر کا مجموعہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر زبان اور خطہ زمین کا سرمایہ شعر و ادب اس کے وجود کی رعنائی سے معمور ہے۔ خود بیدی کے ہم عصر ادیبوں کرشن چندر اور منٹو کے افسانوں میں عورت کے مختلف روپ نظر آتے ہیں۔ عورت اگر کرشن چندر کے یہاں محض ایک مظلوم مگر محبت کرنے کے لائق ہستی ہے تو منٹو کے یہاں نسبتاً زیادہ وسیع عصری سماجی تناظر میں اس کی شخصیت کے اہم خدو خال کامیابی کے ساتھ ابھارے گئے ہیں۔ منٹو کے یہاں عورت کا وہ روپ زیادہ ابھر کر سامنے آیا ہے جو ہمارے مہذب معاشرے کی پیشانی پر ایک بد نما داغ کی حیثیت رکھتا ہے یعنی طوائف اور یہ طوائف بھی جسم فروش ہے۔ اس کے برعکس بیدی کے یہاں عورت بنیادی طور پر ماں ہے۔ بیدی کے افسانوں کا تہذیبی منظر نامہ اپنی اس تخلیقی جہت کی بناء پر عورت کی شخصیت اور بشری عظمت کے مختلف پہلوؤں کے تفصیلی مطالعہ اور گہرے مشاہدہ کا موقع قاری کے لیے فراہم کرتا ہے۔ بیدی کے افسانوں میں عورت کی شخصیت کے تمام پہلوؤں پر تفصیلی بحث اس مقالے کے باب چہارم میں کی جائے گی۔

تہذیب کا سب سے اہم عنصر وہ علاقائی و معاشرتی خصوصیات ہیں جو انسان کے سماجی و تہذیبی رویوں کو متعین کرتی ہیں۔ ان علاقائی و معاشرتی خصوصیات کا عرفان و ادراک جس قدر فنکار کے سماجی شعور کا حصہ ہوگا اور فن کی بنت میں خون کی طرح شامل ہوگا اسی قدر ادب پارہ انسانی زندگی کی صحیح و حقیقی عکاسی کرنے میں کامیاب ہوگا۔ بیدی اس معیار پر اپنے ہم عصر افسانہ نگاروں کے مقابلے میں زیادہ پورے اترتے ہیں۔ گو کہ بیشتر

ناقدین ادب نے یہ کہہ کر کہ بیدی نے محض متوسط درجہ کے پنجابی ماحول کی عکاسی کی ہے اور ان کا سماجی و تہذیبی شعور ایک محدود نوعیت کا حامل ہے، بیدی کے ساتھ انصاف نہیں کیا ہے۔ دراصل اس طرح کی موضوعی حد بندیوں کو تنقید کا پیمانہ نہیں بنایا جاسکتا۔ کیونکہ پھر پریم چند کے یہاں یوپی کا دیہی معاشرہ اور گاندھیائی تصور حیات، منٹو کے یہاں جنس اور کرشن چندر کے یہاں اشتراکیت کے علاوہ قاری کو کچھ نہیں ملے گا۔ دراصل فن پارے کی تخلیق جن تین عناصر سے ہوتی ہے۔ ان کا کسی ایک ادبی شہ پارے میں یکجا ہونا ہی اس کی فنی و فکری عظمت کا ضامن ہوتا ہے۔ یہ تین عناصر جذبہ، خلوص اور آئیڈیل ہیں۔ ان میں سے کسی ایک کا فقدان معجزہ فن کی نمود کے امکانات کو محدود کر دیتا ہے۔ مثلاً خواجہ احمد عباس کو ہی لے لیجیے۔ وہ بطور افسانہ نگار اس لیے کامیاب نہیں ہیں کہ ان کے یہاں آئیڈیل اور خلوص تو ہے مگر جذبہ کا وہ فور نہیں ہے۔ یہی صورت حال منٹو کے ساتھ ہے۔ ان کے یہاں جذبہ و خلوص دونوں ہیں مگر آئیڈیل نہیں پایا جاتا۔ کرشن چندر اور بیدی دو ایسے افسانہ نگار ہیں جن کی افسانوی تخلیقات میں جذبہ، خلوص اور آئیڈیل تینوں چیزیں پائی جاتی ہیں۔ یہاں پر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جب یہ تینوں چیزیں کرشن چندر کی کہانیوں میں پائی جاتی ہیں تو پھر وہ کہیں کہیں اپنی کہانیوں میں فن کا دامن چھوڑتے ہوئے کیوں نظر آتے ہیں؟ اس سوال کا جواب اس نکتہ کی آگہی میں مضمر ہے کہ فن کی بھٹی میں جب تک یہ تینوں عناصر گھل کر سیال کی شکل نہیں اختیار کر لیتے اعلیٰ فنکاری کا کندن سامنے نہیں آ سکتا۔ کرشن چندر کی کہانیوں کی سب سے بڑی کمی یہی ہے کہ کبھی جذبات کا وہ فور آئیڈیل پر غالب آ جاتا ہے اور کبھی وہ آئیڈیلولوجی کے بحر میں گرفتار ہو جاتے ہیں تو پھر جذبہ و خلوص کی حیثیت ثانوی رہ جاتی ہے۔ بیدی اس سلسلے میں کہیں زیادہ فنکارانہ مہارت کا ثبوت دیتے ہیں۔ وہ تینوں عناصر کی آگہی کا ایسا نمونہ اختیار کرتے ہیں جن سے ان کے ہم عصر افسانہ نگاروں کا دامن اکثر و بیشتر خالی نظر آتا ہے۔ ان کی اس کامیابی کی اصل وجہ واضح سماجی شعور کے ساتھ فن پر ان کی گرفت کو قرار دیا جاسکتا ہے۔ یہی جذبہ کا وہ فور۔ آئیڈیل اور سماجی و تہذیبی شعور کی پختگی جب فن کی آنچ میں تپ کر نکھرتے ہیں تو ان کا قلم لا جوتی اپنے دکھ مجھے دے دو، گرہن اور گرم کوٹ جیسے شاہکار

ہمارے سامنے پیش کرتا ہے۔ ظاہر بات ہے کہ یہ تخلیقی عمل کہانی کار کو یا دوسرے الفاظ میں ہر تخلیق کار کو ایک ایسے صبر آزمائے سے گزارتا ہے جہاں ذرا سی جلد بازی تخلیقی تجربے کی ناکامی کا سبب بن جاتی ہے۔

بیدی کے زیادہ تر افسانوں کا سماجی پس منظر پنجاب سے لیا گیا ہے۔ انہوں نے تہذیبی سطح پر پنجاب کے متوسط طبقے کو اپنی کہانیوں میں پیش کیا ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ اس ماحول اور معاشرے سے ان کی واقفیت پنجابی ہونے کے باعث کہیں زیادہ تھی۔ پھر خود بھی وہ ایک متوسط گھرانے سے تعلق رکھتے تھے۔ اس کے ساتھ ہی ایک اہم سبب یہ بھی تھا کہ وہ اس راز سے واقف تھے کہ جذبے کا دفور اور خلوص اہل پنجاب کی سرشت میں شامل ہے۔ خود ان کا مزاج بھی ایک پنجابی ہونے کے باعث اسی قسم کا تھا۔ اپنی کہانیوں سناتے سناتے رو پڑنا۔ فلموں کی شوٹنگ کے وقت اپنی لکھی ہوئی کہانی کے کسی جذبہ باقی سین پر آب دیدہ ہو جانا اور شاٹ کوٹ کرنا بھول جانا اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ جذبے کا دفوران کی شخصیت کا اہم حصہ ہے۔ دراصل پنجاب کی روح میں درد کا اک دریا موجیں لے رہا ہے۔ سرحدی علاقہ ہونے کی وجہ سے ہر قسم کے بیرونی حملہ کا سامنا سب سے پہلے اہل پنجاب کو کرنا پڑا۔ ہندوستان کی سیاسی تقدیر نے جب بھی ایک نیا موڑ لیا تو سب سے پہلے پنجاب کو خاک و خون کے ایک طوفان سے گزرنا پڑا۔ پانی پت کے میدان میں لڑی جانے والی تین خون ریز جنگوں اور تقسیم ہند و پاک کے نتیجے میں ہونے والے انسانیت سوز فسادات نے اہل پنجاب کو آگ کے اس دریا سے گزرنے پر مجبور کیا جس کا تصور ہی لرزہ برانداز کر دیتا ہے۔ اہل پنجاب کا یہی درد جذبے کے دفور کا سبب ہے اور یہ جذبہ جس خلوص کے عود کا سبب بنا وہ بھی اہل پنجاب کو میسر رہا ہے۔ کیونکہ ان کے لیے درد کے احساس کا مسئلہ کبھی انفرادی نہیں رہا۔ یہ انفرادی ہو بھی نہیں سکتا کیونکہ اس خون ریزی و ہلاکت نے چند مخصوص افراد یا کسی خاص طبقے کو نشانہ نہیں بنایا۔ بلکہ اس کا شکار اس خطہ زمین پر بسنے والے تقریباً ہر انسان کو ہونا پڑا۔ یہی وہ سماجی حقائق ہیں جنہوں نے بیدی کے تخلیقی تجربات کے لیے ایک انتہائی مناسب فضا کی تشکیل میں اہم کردار ادا کیا اور وہ جذبہ خلوص اور

آئینہ کی بازیافت کے لیے پنجاب کے متوسط طبقہ کے خارجی عناصر کو اپنی تخلیقی داخلیت میں اس طرح شامل کر سکے کہ دونوں کے امتزاج نے ان کے افسانوں میں تہذیبی مظاہر کی پیش کش میں ایک فنکارانہ بلوغ اور عمق دونوں پیدا کیا۔

لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ بیدی کے افسانوں میں صرف پنجاب کے تہذیبی و سماجی آثار و مظاہر کی عکاسی ہوئی ہے۔ ان کی کہانیوں کے مختلف کردار مثلاً سیتا، درباری، شمی، رشید الدین، لکھی سنگھ، صفدر، مایا، سنت رام، بابو رحمان، منی، مولانا عاصم مرزا وغیرہ اپنی اپنی سطح پر مختلف سماجی و تہذیبی اثرات کے زیر اثر اپنے نفسیاتی و جذباتی رویوں کی بناء پر پہچانے جاسکتے ہیں۔ مثال کے طور پر ان کے افسانے ”حجام الہ آباد کے“ اس کردار کو لیجیے جس کا نام لوک پتی ہے اور جو ایک حجام ہے۔ اس کی بے پناہ مصروفیت کا سب سے بڑا سبب یہ ہے کہ اس کی دوکان الہ آباد میں سنگم کے کنارے ہے۔ ہندوؤں کے اس مقدس تیرتھ استھان پر معتقدین کی ایک بھیڑ جمع ہے۔ مذہبی روایت کے مطابق سنگم پر بال کا بنوانا ایک مقدس فریضہ ہے۔ عام لوگوں کا یہی مذہبی عقیدہ لوک پتی کی آمدنی میں اضافے کا سبب بننے کے ساتھ ساتھ اس کی بے پناہ مصروفیت کو بھی جنم دیتا ہے۔ کم وقت میں زیادہ سے زیادہ دولت کمانا اس کا مقصد حیات ہے۔ وہ ایک شخص کی حجامت بنا کر فوراً دوسرے کی طرف متوجہ ہو جاتا ہے۔ دوسرے کے بعد تیسرے شخص کو اپنے قابو میں کرنے کے لیے وہ دوسرے کو درمیان میں چھوڑ کر تیسرے کا شیوہ بنانا شروع کر دیتا ہے۔ جب یہ ادھ منڈے لوگ ادھم مچاتے ہیں تو وہ بڑے فلسفیانہ انداز میں جواب دیتا ہے کہ ”ابھی لو بیوا ابھی پٹ سے صفا چٹ ہو جاتا ہے“ کوئی گاہک چلا اٹھتا ہے ”مجھے دفتر جانا ہے“ تو لوک پتی کا جواب دنیا اور انسانی زندگی کی بے ثباتی سے متعلق تمام فلسفیانہ توجیہات کا احاطہ کر کے اس گاہک کو لا جواب کر دیتا ہے:

”سمھوں کو جانا ہے، بیوا سمھوں کو جانا ہے“

”سمھوں کو جانا ہے“ یہ کہہ کر لوک پتی نہ صرف یہ کہ اپنے غلط طرز عمل کو ایک اخلاقی بنیاد فراہم کرنے کی کوشش کرتا ہے بلکہ وہ یہ بھی ظاہر کرنا چاہتا ہے کہ مسائل حیات و کائنات

پر وہ بھی غور و فکر کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اس کہانی میں حجام کا یہ کردار اپنے سماجی اثرات سے خود کو الگ نہیں کر سکتا۔ وہ جلد از جلد زیادہ سے زیادہ پیسے کمانا چاہتا ہے۔ لوگوں کے مذہبی عقائد کو ان کی کمزوری سمجھ کر اس سے فائدہ اٹھانا چاہتا ہے۔ اسے معلوم ہے کہ سنگم کا تقدس ان معتقدین کی بڑی تعداد یہاں روز اکٹھی کرے گا اور اشران سے قبل بال ترشوانے کی روایت جو صدیوں سے ان زائرین کے مذہبی عقیدے کا حصہ رہی ہے۔ انہیں اس کے پاس لے آئے گی۔ وہ اس موقع سے زیادہ سے زیادہ فائدہ اٹھانے کی کوشش کرتا ہے۔ کلرک جو کہانی کا راوی ہے اس کی بھی حجامت آدمی بنی ہے۔ یہ سب گاہک چلا رہے ہیں بالکل اسی طرح جیسے عام لوگ ہمارے ملک میں اپنے اختیارات کے لیے بنیادی ضروریات زندگی کے لیے اور یہاں تک کہ اپنی جان کی حفاظت کے لیے چیختے رہتے ہیں اور ارباب اقتدار کو چیخ چیخ کر خواب خرگوش سے بیدار کرنے کی سعی ناکام کرتے رہتے ہیں۔

روایت تمدنی اثرات کے ایک اہم ترین عنصر کی حیثیت رکھتی ہے۔ بیدی کی کہانیوں میں روایت سے کرداروں کی وابستگی رسم و رواج کی پابندی کی شکل میں سامنے آتی ہے۔ کہیں پر قدامت پرستی کا جذبہ روایتی سطح پر کرداروں کے سماجی رویہ کا تعین کرتا ہے۔ قدیم طرز زندگی، اصول و نظریات اور Tradition کی پابندی کے تئیں ایک پسندیدگی کا جذبہ بیدی کے کرداروں کی سماجی شناخت کی بنیاد بنتا ہے۔ یہ Tradition یا رسم و رواج یا Custom کہانی کی بنت میں شامل ہو کر اس کے نامیاتی ارتقاء کا سبب بنتے ہیں۔ ایک منظر ملاحظہ ہو:

”آج سنت رام کا جی کام میں نہ تھا۔ ایک شدید ڈرنے اس کے جسم و ذہن کو مآؤف کر دیا تھا۔ اس نے گھومنے والی کرسی پہ پیچھے ہٹتے ہوئے اپنی ٹانگیں میز پر رکھیں اور سگریٹ کے دو چار لمبے لمبے کش لگاتے ہوئے سوچنے لگا۔ میں نے کیسے تباہ کر دیا ہے۔ گھر کے لوگوں کو؟ بیوی اور بچوں کو؟ میں معمر ہونے کے باوجود پڑھتے رہنے کی وجہ سے آج کل کے زمانے کا ہوں؟ میں نے

شوہر اور باپ بننے کی بجائے ان سے دوستی رکھنے کی کوشش کی۔ شاید یہی قصور تو نہیں میرا؟ میں نے ایسی باتیں کیں جو پرانے خیال کے باپ نہیں کرتے۔ جب وہ کالج جا رہی تھی تو میں نے کہا تھا..... وہاں مخلوط تعلیم ہے لاڈو۔ وہاں لڑکیاں بھی ہوں گی اور لڑکے بھی۔ اور لڑکے قریب ہونے کی کوشش کریں گے۔ آج کل ہماری معاشرت میں ایک نئی چیز آگئی ہے جسے گڈ ٹائیم کہتے ہیں۔ گڈ ٹائیم، گڈ ٹائیم ہے۔ لیکن مرد اور عورت میں جو بنیادی فرق ہے۔ اسے تم مت بھولنا۔ مرد پہ کوئی ذمہ داری نہیں بشرط یہ کہ وہ اپنے اخلاق اپنی تہذیب سے اسے قبول کرے لیکن عورت پہ بہت ہے کیونکہ بچہ اسے اٹھانا پڑتا ہے۔ اسی لیے دنیا بھر میں عورتیں نہ صرف قدامت پرست ہیں بلکہ ان سے تقاضا کیا جاتا ہے قدامت پرستی کا۔ اور یہ ٹھیک ہے انہیں کبھی اپنے آپ کو ایسے مرد کے حوالے نہیں کرنا چاہیے جو ان کی اور ان کے بچوں کی ذمہ داری قبول نہ کرے۔

دھومیں کے مرغولے میں سنت رام کو اس وقت کا بیٹی کا چہرہ یاد آیا۔ وہ پٹر پٹر باپ کی طرف دیکھ رہی تھی۔ کچھ سمجھ رہی تھی اور کچھ بھی نہیں۔ شاید وہ سوچتی تھی..... پاپا یہ آج کیا لے بیٹھے ہیں؟ اس بات کو آج کے زمانے کی ہر عورت ہر لڑکی سمجھتی ہے۔ پاپا کتنے پرانے خیالات کے ہیں؟ اگر میں پرانے خیالات کا ہوں تو روز یہ قصے کیا سنتا ہوں؟ یہ تو ایک ایسی بات ہے جو بدھ کے زمانے میں بھی کی جانی چاہیے تھی اور آج کے زمانے میں بھی۔“ ۹

روایتی سطح پر ایک باپ اپنی بیٹی کے متعلق جس انداز میں سوچ سکتا ہے۔ اس کی بہترین عکاسی مندرجہ بالا اقتباس میں کی گئی ہے۔ وہ دور اندیشی اور سنجیدگی جو زندگی کے سفر

میں ایک طویل فاصلہ طے کرنے کے بعد انسان کو میسر آتی ہے سنت رام کی فطرت کا حصہ بن کر اسے اپنی بیٹی کے بھلے برے کے بارے میں ایک روایتی باپ کی طرح سوچنے پر مجبور کرتی ہے۔ یہاں پر سنت رام کا رویہ ایک قدامت پرست باپ کا رویہ ہے جو سماجی و تہذیبی روایت کی صحت مند وراثت کو نئی نسل تک پہنچانا اپنا فرض سمجھتا ہے۔ اس کے برعکس بیٹی سوچتی ہے کہ چپا آج یہ کیا غیر ضروری بات لے کر بیٹھے ہیں۔ اتنی عقل تو آج کل ہر لڑکی رکھتی ہے۔ بیٹی کا یہ رویہ ظاہر کر رہا ہے کہ معاشرے کا ارتقاء پذیر ہونا ایک امر مسلمہ ہے لہذا تمدنی و معاشرتی اقدار حیات میں تبدیلی آنا عین فطری ہے۔ نئی نسل اگر پچھلی نسل سے الگ ہٹ کر سوچتی ہے تو اس کی وجہ وہ Generation Gap ہے جو باپ اور بیٹی کے درمیان پایا جاتا ہے۔ یہاں پر بیدی نے انتہائی فطری انداز میں روایت سے بغاوت اور روایت سے وابستگی جیسے دو متضاد سماجی رویوں کی بنیاد میں تمدنی و تہذیبی اثرات کے ارتقائی عمل کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔

ہندوستانی معاشرے میں روایت سے وابستگی عام انسان کی سانگی (Psyche) میں داخل ہے۔ ہندوستانی ذہن و دل پر ان کی انمٹ چھاپ آج کے سائنسی دور میں بھی واضح طور پر دیکھی جاسکتی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ گزرتے ہوئے وقت کے ساتھ ساتھ ان روایات کی پاسداری میں کمی آتی جا رہی ہے۔ بیدی نے جا بجا بڑی فنکارانہ مہارت سے تہذیب کے اس پہلو کو پیش کیا ہے۔ ایک مثال ملاحظہ ہو:

”میں دراصل عورت کے اس جذبے سے فائدہ اٹھا رہا تھا جس سے وہ مرد کو کبھی بھوکا نہیں دیکھ سکتی۔ وہ لڑے گی، جھگڑے گی، گالیاں دے گی۔ لیکن پھر کیسے بھی نہیں سے بھی بندوبست کر کے آپ کا پیٹ بھرے گی۔ پھر گالیاں دے گی، پھر وہی کرے گی۔ اس میں اچھے کی کوئی بات نہیں۔ مرد جب بچہ ہوتا ہے تو وہ اسے اپنی چھاتی سے دودھ پلاتی ہے۔ بڑا ہوتا ہے تو اس کے لیے روٹیاں پکاتی ہے۔ اس کی ہر بھوک کا سامان کرتی ہے۔ یہی وجہ

ہے کہ آپ کسی کے گھر میں جائیں تو یہ عورت ہی ہے جو سب سے پہلے پوچھے گی۔ آپ کیا کھائیں گے؟ کیا پیئیں گے؟ بعض وقت تو پوچھے گی بھی نہیں اور گھر میں جو سب سے اچھی چیز بنی ہے آپ کے سامنے رکھے گی۔ آپ یہ مت سمجھیے کہ وہ آپ پر کوئی احسان کر رہی ہے۔ کھا کر اپنی بھوک مٹا کر آپ اس پر احسان کر رہے ہیں۔“

عورت چونکہ منبع تخلیق ہے لہذا امتا کا جذبہ اس کی فطرت کا جزو لازم ہے۔ وہ کسی کو پریشان نہیں دیکھ سکتی۔ وہ خود بھوک رہتی ہے۔ لیکن 'دوروں کا پیٹ بھرتی ہے۔ محبت' خدمت' رحم اور خدا پرستی کا یہ جذبہ ہی اسے اس بارگراں کو اٹھانے کی طاقت عطا کرتا ہے جو انسان کو جہنم دینے اور پھر اس کی پرورش کر کے بڑا کرنے کی صورت میں قدرت کی طرف سے اس کے نازک کاندھوں پر ڈالا گیا ہے۔ عورت کے اس فطری جذبہ کو ہم روایت کا ایک اہم حصہ کہہ سکتے ہیں۔ لیکن اس روایت سے اس کی وابستگی اور روایت کی پاسداری کو ہم سماجی جبر کے نتیجے میں قبول کی گئی پابندی کا نام نہیں دے سکتے بلکہ یہ تو اس کی فطرت کا ایک ایسا جزو ہے جسے وہ خود سے الگ نہیں کر سکتی۔

روایت مذہب، اساطیر اور رسم و رواج کے ساتھ ساتھ تاریخ اور فلسفہ کو بھی تہذیب کے بنیادی عناصر میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ کیونکہ تاریخی شعور اور فلسفیانہ نقطہ نظر انسان کے تہذیبی و سماجی رویہ کو ایک خاص سمت دیتے آئے ہیں۔ بیدی کے افسانوی نظام میں تہذیب، روایت، اساطیر، مذہب اور رسم و رواج کے پہلو بہ پہلو تاریخی شعور اور فلسفیانہ نقطہ نظر کی بھی جھلکیاں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ یہاں پر اس نکتہ کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ فن کی بھٹی میں جب یہ عناصر پگھل کر سیال کی شکل اختیار کر لیتے ہیں تو ان کی تلاش کرنے کے لیے ہمیں فن پارے کی گہرائی میں اترنا پڑتا ہے اور تحریر کی اوپری سطح سے ہٹ کر زیر تحریر ان کی شناخت کرنی پڑتی ہے۔ یہ کام زیادہ مشکل نہیں لیکن قاری کا صاحب ذوق و نظر ہونا ضروری ہے۔ بیدی نے چونکہ ان تہذیبی عناصر کو اپنی خلاقانہ شخصیت کا حصہ بنالیا تھا اس لیے وہ اپنے

مخصوص طریقہ اظہار کے سہارے ان کو اپنے افسانوں میں اس طرح شامل کرنے میں کامیاب رہے کہ ان کی شناخت نامعیناتی حیثیت اور اضوائی ڈھانچے سے الگ کر کے نہیں کی جاسکتی۔ قاری کو کہانی کے بیچ بیچ سے وہ اشارے پس منظر و پیش منظر سب کچھ خود تلاش کرنے ہوتے ہیں۔ چنانچہ مثالیں ملاحظہ ہوں:

۱۔ ”اس سنسار میں بہت سی باتیں ہیں جو میری سمجھ میں نہیں

آتیں، پر میں سچا رام راج اسے سمجھتا ہوں جس میں انسان اپنے آپ پر بھی ظلم نہیں کر سکتا۔ اپنے آپ سے بے انصافی کرنا اتنا ہی بڑا پاپ ہے جتنا کسی دوسرے سے بے انصافی کرنا۔ آج بھی بھگوان رام نے سیتا کو گھر سے نکال دیا ہے۔ اس لیے کہ وہ رادون کے پاس رہ آئی ہے۔ اس میں کیا قصور تھا سیتا کا؟ کیا وہ بھی ہماری بہت سی ماؤں بہنوں کی طرح ایک چھل اور کپٹ کا شکار نہ تھی؟ اس میں سیتا کے ستیہ اور استیہ کی بات ہے یا راکشش رادون کے وحشی پن کی جس کے دس سر انسان کے تھے لیکن ایک اور سب سے بڑا سر گدھے کا“ ۱۱

۲۔ ”پانی کا قحط؟ جی ہاں! یہ بیسویں صدی کے ہندوستان کا ایک

بہت بڑا معجزہ ہے، ورنہ ہم نے اپنی تاریخ میں ابھی غلے کے قحط تک ہی ترقی کی تھی۔ بمبئی کے چاروں طرف سمندری سمندر اور یہاں پانی کا کال، ہمیں فیما غورٹ کے اس آدمی کی یاد دلاتا تھا جو نچلے ہونٹ تک پانی میں ڈوبا ہوا ہے لیکن پینے کے لیے اپنا منہ نیچے کرتا ہے تو ساتھ ہی پانی کی سطح بھی نیچی ہو جاتی ہے اور وہ پانی میں پیاسا مر جاتا ہے۔“ ۱۲

۳۔ ”یہ دنیا دکھ کا گھر ہے جس میں بڑی مچھلی چھوٹی مچھلی کو کھا رہی

ہے سانس بھی لیتے ہیں تو ہزاروں کیڑے ہوا کے ساتھ اندر جاتے

ہیں ہلاک ہو جاتے ہیں کیا کوئی ذریعہ نہیں..... پران اور شاستر کا کوئی حوالہ نہیں جو اس سچ کو جھٹلا سکے کہ زندگی کا آدھا زندگی پر ہے۔“ ۱۳

۴۔ اس سنسار کا سارا سوندریہ انسان کے کارن ہے اور جب انسان نہ ہو تو اس کی چیزیں کتنی بھیانک معلوم ہوتی ہیں۔“ ۱۴

۵۔ ”پھر ہندو رواج کے مطابق سب سے بڑا بیٹا ہونے کی حیثیت سے مدن کو چتا جلانی پڑی۔ جلتی ہوئی کھوپڑی میں کپال کر یا کی لاٹھی مارنی پڑی..... عورتیں باہر ہی سے شمشان کے کنویں پر نہا کر گھر لوٹ چکی تھیں۔ جب مدن گھر پہنچا تو وہ کانپ رہا تھا۔ دھرتی ماں نے تھوڑی دیر کے لیے جو طاقت اپنے بیٹے کو دی تھی۔ اس کے گھر آنے پر پھر سے ہوس میں ڈھل گئی..... اسے کوئی سہارا چاہیے تھا۔ کسی ایسے جذبے کا سہارا جو موت سے بھی بڑا ہو۔ اس وقت دھرتی ماں کی بیٹی جنک دلاری اندونے کسی گھرے میں سے پیدا ہو کر اس رام کو اپنی بانہوں میں لے لیا..... اس رات اگر اندوا پنا آ پا یوں مدن پر نہ وارد ہتی تو اتنا بڑا دکھ مدن کو لے ڈوبتا۔“ ۱۵

۶۔ ”اب جس زبان سے وہ گالی دے رہا تھا وہ کسی ملک کی نہ تھی۔ یہ وہی آواز تھی جو زبان کی ایجاد سے صدیوں پہلے انسان غاروں میں بولا کرتا تھا۔“ ۱۶

۷۔ ”ہمارے ملک میں تہوار ہی تہوار تو ہیں اور بھی کیا؟ کاش یہاں کوئی تہوار نہ ہوتا..... بیوائیں اور یتیم تو رونے سے بچ جاتے۔“ ۱۷

سیاسی افکار و نظریات سماجی رویوں کو متاثر کرنے میں اہم کردار ادا کرتے

ہیں۔ کسی بھی معاشرے کے افراد کے سیاسی نظریوں کا جائزہ لینے کے لیے اس امر پر غور کرنا ضروری ہے کہ سماجی سطح پر کس سیاسی نظام کی حمایت کا رجحان نظر آتا ہے۔ اس کے علاوہ موجودہ سیاسی نظام سے بیزاری کا رویہ بھی سامنے آتا ہے۔ اس طرح کے رجحانات معاشرے میں سیاسی بیداری کا سبب بنتے ہیں۔ بیدی کی کہانیوں میں انتہائی بالغ النظری کے ساتھ موجودہ ملکی و سیاسی نظام کا تجزیاتی مطالعہ بھی سامنے آتا ہے۔ اپنی کہانی حجام ”الہ آباد کے“ میں انہوں نے حجام لوک پتی اور اس کے حواریوں نیز گاہکوں کے سماجی رویہ کے پس منظر میں ملک کے موجودہ سیاسی نظام کی خرابیوں کو بے حد چابکدستی سے اپنی تنقید کا نشانہ بنایا ہے۔ ایک اقتباس بطور مثال درج ذیل ہے:

”میں اگر سے کہتا ہوں کہ یہ ٹھیک ہے لوک پتی کے ہاتھ میں استرا ہے لیکن اگر ہم چاروں مل کر اس پر جھپٹ پڑیں تو ہماری ڈاڑھی صاف کرے یا نہ کرے۔ ہم ضرور اس کی طبیعت صاف کر سکتے ہیں۔“

”اگر شک و شبہ کی نگاہ سے میری طرف دیکھنے لگتا ہے جیسے کہہ رہا ہو.....“ چاروں مل کے؟“ گویا کہ ہم چار کبھی مل ہی نہیں سکتے اور اگر مل گئے تو پھر ہم ہندوستانی نہیں ضرور ہم میں سے کسی کی رگوں میں بدیشی خون دوڑ رہا ہے۔ اگر مجھے دفتر نہ جانا ہوتا تو بھائی میں تو ضرور ان کے ساتھ مل جاتا ہاں یہ چوتھا بھائی ہمارا..... خدا معلوم اس کی کیا آئیڈیالوجی ہے؟

ہمارا چوتھا بھائی ہکر نے لگتا ہے..... وہ لوک پتی اور اس کے ساتھیوں کے خلاف زہرا گلنے لگتا ہے..... ”یہ لوٹ کھسوٹ یہ نفع خوری غیر قانونی غیر جمہوری ہے۔ ہمیں اس کے خلاف جہاد کرنا چاہیے بغاوت کرنی چاہیے“ اور پھر وہ دور ہی سے حجاموں کو دھمکیاں دینے لگتا ہے۔ جب وہ شروع ہوا تھا تو

میں سمجھا اس کے ہاتھ میں اترے سے بھی تیز کوئی ہتھیار ہوگا جسے گھماتے ہوئے وہ زور سے لٹکا کر دے گا۔ دنیا جہاں کے ادھ منڈے لوگوں کو بھڑکا اکسا کر اپنی مدد کے لیے آمادہ کر لے گا۔ لیکن یہ جان کر دکھ بھی ہوا اور ہنسی بھی آئی کہ وہ بھی ہماری طرح پارلیمنٹری ڈیموکریسی کا قائل ہو گیا ہے، جہاں ہم تقریر کر کے ہار چکے ہیں وہ نیا بھرتی ہونے کی وجہ سے ابھی تک جوش کے عالم میں چلا رہا ہے۔ زمین سے چار چار فٹ اوپر اچھل رہا ہے اور جب اچھلتا ہے تو کچھ آگے بڑھنے کے بجائے تھوڑا پیچھے ہٹ جاتا ہے۔“ ۱۸

مندرجہ بالا اقتباس بیدی کے سیاسی اور سماجی شعور کی پختگی کے ساتھ ساتھ ان کی قوت مشاہدہ اور انسانی فطرت کے گہرے مطالعے کا ثبوت پیش کرتا ہے۔ موجودہ سیاسی صورت حال، ارباب اقتدار کی بدعنوانیوں اور غلط سیاسی طرز عمل سے ملک کو ہونے والے نقصانات، ہندوؤں، مسلمانوں، سکھوں اور عیسائیوں کی آپسی رنجش و چپقلش، عوام میں کسی قسم کا انقلابی رجحان نہ ہونا اور پارلیمنٹ کا محض سیاسی بازیگری کی ایک تماشا گاہ کی حیثیت اختیار کر لینا جیسے کئی اہم مسائل پر بیک وقت بیدی نے جس طرح طنز کیا ہے وہ اہل فکر و نظر کو سوچنے پر ضرور مجبور کر دے گا۔ اس طرح کہانی کب حقیقت بن جاتی ہے اور حقیقت کب کہانی کی شکل اختیار کر لیتی ہے یہ قاری کو محسوس بھی نہیں ہوتا۔ یہاں پر وہ اجتماعیت بھی ظاہر ہوتی ہے جو مختلف قسم کی سیاسی، سماجی اور انقلابی تحریکات سے وابستگی کے نتیجے میں کسی مخصوص معاشرے کے ادب کا اہم حصہ بن جاتی ہے۔ مثلاً امریکہ اور اسرائیل کی جارحیت اور سامراجیت کے خلاف فلسطین کے عوام کی جدوجہد اور ان کی تحریک آزادی سے متعلق نظریات کا اثر فلسطین کے ادب پر دیکھا جاسکتا ہے۔ ان کے ادب میں جو اجتماعی رویہ ہے وہ آزادی فلسطین کی خاطر لڑنے والے سرفروش مجاہدین کی، ظلم، جبر اور استبداد کے خلاف ایک طویل جنگ سے نظریاتی وابستگی کا نتیجہ کہا جاسکتا ہے۔ اس طرح کے اجتماعی ادب میں حالات

حاضرہ پر رائے زنی کا عنصر عام طور پر پایا جاتا ہے۔ بیدی کی یہ کہانی بھی سماجی و سیاسی حالات پر ان کے ایک معروضی تبصرے کی حیثیت رکھتی ہے۔ بقول پروفیسر وہاب اشرفی:

”وہ (بیدی) حالات حاضرہ پر لا تعلق ہو کر تبصرہ کر رہے ہیں۔ ایک طنز نگار کی طرح، ایک مزاح نگار کے راستے سے جو خود تو بنستا روتا نہیں ہے لیکن اپنے پڑھنے والوں کو ایسے مرحلوں سے گزارنا چاہتا ہے۔“ ۱۹

”حجام الہ آباد کے“ کے علاوہ قومی اور بین الاقوامی سیاسی صورت حال کے پس منظر میں بیدی نے اور بھی کئی افسانے تصنیف کیے ہیں۔ اپنے آخری افسانوی مجموعہ مکتی بودھ میں شامل افسانہ ”چشمہ بد دور“ میں انہوں نے بقول وارث علوی سپر پاورس کی سیاست اور اس سیاست کے ہتھ کنڈے بننے والے ضمیر فروش انسانوں کا خاکہ کچھ ایسے طرز یہ اور مزاحیہ طریقہ پر اڑایا ہے کہ افسانہ Absurd Fantasy کا نادر نمونہ بن گیا ہے۔ ایک اقتباس پیش ہے

”یہ چشمہ میرا دیکھ رہے ہوتا؟ اس میں ڈبل کنویں کے شیشے لگے ہیں۔ عام آدمی ان میں سے دیکھے تو چیونٹی بھی اسے ہاتھی لگے گی۔ شاید اسی لیے میں روسی کونسلٹ میں کام کرتا ہوں کیونکہ روسیوں کو ہر چیز اپنے اصل سے سو گنا بڑی معلوم ہوتی ہے۔ عوام دنیا بھر کے عوام کے لیے انہوں نے بہت کچھ کام کیا ہے۔ لیکن عوام کی اتنی گردان کی ہے کہ وہ خواص ہو گئے ہیں۔ تم دیکھنا اگلے پچاس برس کے اندر جو انقلاب آئے گا وہ خواص ہی کا ہوگا۔“ ۲۰

رسم و رواج کی حیثیت تمدن کے اہم ترین عنصر کی سی ہے۔ خصوصاً ہندوستانی تہذیب کا کوئی مطالعہ اس وقت تک مکمل نہیں ہو سکتا جب تک کہ ان رسموں اور رواجوں پر ایک نظر نہ ڈالی جائے جو ہماری تہذیبی شناخت کا ذریعہ بنتے ہیں۔ ہندوستان ایک انتہائی وسیع ملک

ہے۔ صد ہا قسم کی تہذیبیں مختلف مذاہب اور ان گنت زبانیں ہندوستان کے مختلف حصوں کی مخصوص اور ایک دوسرے سے قطعی طور پر الگ علاقائی و جغرافیائی صورت حال کے زیر اثر ہونے کے باوجود ایک اجتماعی ہندوستانی کلچر کی تشکیل اور نشوونما میں اہم کردار ادا کرتی ہیں۔ کثرت میں وحدت کا یہ عمل ہندوستانی تمدن کی خصوصیت بھی ہے اور اس منفرد سماجی شناخت کی بنیاد بھی جو دنیا کی دوسری تہذیبوں کی یک رنگی کے مقابلے میں مختلف رنگوں کی حامل تہذیب کے باعث ہندوستان کو حاصل ہے۔ ہندوستان جن تہذیبوں کی آماجگاہ ہے ان کا اہم حصہ ان رسوم و رواج کی شکل میں سامنے آتا ہے جو شادی اور غم کے مختلف مواقع پر ہمیں اپنے وجود کا احساس دلاتے ہیں۔ یہ رسم و رواج ہماری تہذیبی زندگی کا جز و لازم ہیں۔ بیدی نے ان کو بے حد خوبی سے اپنے افسانوں میں سمویا ہے۔ خاص طور پر جب وہ پنجاب کے تہذیبی پس منظر میں کسی کہانی کا تانا بانا بنتے ہیں تو ان کا فن پورے عروج پر ہوتا ہے۔ بقول وارث علوی:

”بیدی کے افسانوں میں ہندوستان کی روح جاگتی ہے۔

ان کے افسانوں میں اس دھرتی کی بویاس بسی ہوئی ہے اور اس

زمین کے رسم و رواج، عقائد اور توہمات سے افسانوں کو رنگ و

آہنگ ملتا ہے۔ بیدی کی کوئی کہانی مستعار معلوم نہیں ہوتی۔ کسی

کہانی کی تہذیبی فضا مصنوعی نہیں لگتی۔“ ۲۱

وارث علوی کا متذکرہ بالا بیان بیدی کے افسانوں کے تہذیبی جائزے کے لیے

ہندوستان کے مختلف حصوں میں پائے جانے والے رسم و رواج، عقائد، توہمات اور مذہبی

روایات کا مطالعہ ناگزیر قرار دیتا ہے۔ ان کا یہ خیال کہ بیدی کے افسانوں میں ہندوستان کی

روح جاگتی ہے بڑی حد تک ان افسانوں کے تہذیبی و معاشرتی پس منظر کے تعین قدر کا

مسئلہ حل کر دیتا ہے۔ دراصل ہندوستانی تہذیب، تمدن اور گھریلو قصبائی اور شہری سماج کے

اظہار پر بیدی کو جو قدرت حاصل ہے اور خاص طور پر پنجاب کے دیہی و قصبائی معاشرے

کی تہذیب سے جس قدر واقفیت وہ رکھتے ہیں اس کی بناء پر وہ اپنے ہم عصر کہانی کاروں

کے مقابلے میں اپنی کہانیوں میں تمدن اور معاشرے کی عکاسی کے نقطہ نظر سے زیادہ کامیاب ہیں۔ مثلاً ان کی کہانی ”من کی من میں“ میں مکر سنکرائنت کے تہوار کے موقع پر ادا کی جانے والی رسموں اور اس موقع پر گاؤں کی چہل پہل کی بے حد خوبصورت منظر کشی کی گئی ہے۔ چونکہ اس افسانے کی بنیادی تھیم مکر سنکرائنت کے تہوار کے پس منظر میں ایک انتہائی سادہ لوح اور جذبہ خدمتِ خلق سے سرشار شخص مادھو کا وہ فعل ہے جو بالآخر اس کی موت کا بہانہ بن جاتا ہے اس لیے یہ منظر افسانے کے ڈھانچے سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہے:

”سنکرائنت بھی آگئی۔ اس دن سورج دہن راسی سے نکل

کر مکر راسی میں داخل ہوتا ہے۔ اس لیے اسے مکر سنکرائنت کہتے

ہیں۔ سنکرائنت کی دیوی نے سوائے مادھو کے پاپ کے گلاب گڑھ

تو کیا تمام دنیا میں سے پاپ کی تیخ کنی کے لیے اپنی بڑی بڑی

آنکھوں کو پھیلا اور ترشول تان کر دنیا کا سفر کرنا شروع کر دیا تھا۔

جی دھچی عورتیں تل گڑ پیر امرود اور گنڈیریاں بانٹ رہی تھیں۔

پریم کے اس تباد لے کو اوٹی بھرن کہتے ہیں۔ اوٹی بھرن کرتے

ہوئے وہ غیر ارادی طور پر ہماری زندگی میں ایک روح پھونکنے والا

پیغام دے رہی تھیں..... دراز سے دراز اور سیاہ زبان رکھنے والی

عورت بھی اپنے چہرے کو ایک عارضی مسکراہٹ سے مزین کرتے

ہوئے کہہ رہی تھی۔ ”میٹھا میٹھا کھاؤ اور میٹھا بیٹھا بولو“۔

چوں کہ مادھو کے بہو بیٹے کا پہلا تیوہار تھا۔ دونوں کو صحن

کے وسط میں ایک دھوتی اور ایک لنگوٹی بندھوا کر بٹھا دیا گیا۔ جسم پر

تیل اور دہی ملا گیا۔ اس کے بعد بہو کی بہن نے بہو کو اور دولہا کی

بہن نے دولہا کو سہیلے گاتے ہوئے نہلایا۔ کونے میں بیٹھے ہوئے

آدمیوں نے چند پرانے سے ناقوس اور نقیریاں بجائیں۔ دف پر

چوٹ پڑی کھلکاری نے سیندور، مصری اور ناریل بانٹا۔ اس وقت

مادھو کا بدھائی لینے کے لیے وہاں ہونا لازمی تھا۔ مگر وہ کہیں دکھائی

نہ دیتا تھا۔“ ۲۲

اس پورے منظر میں ایک تہوار کے موقع پر ادا کی جانے والی رسومات کی عکاسی کی گئی ہے۔ ہندوستان کے دیہی معاشرہ میں کسی تہوار کے موقع پر جو رنگارنگی اور چہل پہل نظر آتی ہے اور جس طرح مختلف قسم کی رسمیں ادا کی جاتی ہیں اس کا بیان بیدی نے بے حد خوبی سے کیا ہے۔ یہ رسمیں جن میں کچھ کی نوعیت مذہبی ہوتی ہے اور کچھ کی خالصتاہنذہبی و ثقافتی ہندوستانی تمدن کا اہم ترین حصہ ہیں۔ مذہبی نوعیت کی رسوم کی ادائیگی کسی مذہب کے ماننے والوں کے ذریعہ عمل میں آتی ہے لیکن تہذیبی بنیادوں پر جو رسمیں معاشرے کا حصہ بنتی ہیں ان کو ہر مذہب و ملت کے لوگ اپناتے ہیں۔ مثلاً بسنت کے تہوار کو لیا جاسکتا ہے۔ اس تہوار کا تعلق ایک مخصوص موسم سے ہے۔ اس موسم میں کھیتوں میں سرسوں کے پھول دور دور تک نظر آتے ہیں۔ بہار کی آمد ہوتی ہے اور زرد رنگ یا بسنتی رنگ کی مناسبت سے جو سرسوں کے پھولوں کا رنگ ہے اس تہوار کے دن بسنتی رنگ کے کپڑے پہنے جاتے ہیں۔ یہ خالصتاہن ایک موسمی تہوار ہے اور اسے ہندو مسلمان سب مل کر بناتے ہیں۔ مذہبی رسومات کا تعلق چونکہ مذہب سے ہے اس لیے مختلف پیروان مذہب اپنے مذہبی عقائد کے مطابق چند رسموں کی پابندی کرتے ہیں۔ یہ رسومات تہوار، شادی، پیدائش اور موت کے وقت انجام دی جاتی ہیں۔ ان مذہبی رسومات کی نوعیت بھی مذہبی کم اور سماجی و تہذیبی زیادہ ہوتی ہے۔ اس لیے مذہب و عقائد کے فرق کے باوجود ان میں بڑی مماثلت پائی جاتی ہے۔ مثلاً بچے کی پیدائش کے بعد ہندوؤں میں اس کے سر کے بال بنوانے کے سلسلے میں جو رسم ادا کی جاتی ہے وہ مونڈن کہلاتی ہے۔ مسلمانوں میں یہ رسم عقیقہ سے بڑی حد تک مماثلت رکھتی ہے۔ اسی طرح ہندوؤں کے یہاں کسی شخص کے مرنے کے بعد اسی طرح کی رسومات ان کے مذہبی عقائد کے اعتبار سے انجام دی جاتی ہیں جیسی ہمارے یہاں مرحوم کے تیجے یا چالیسویں کی فاتحہ وغیرہ کی شکل میں ہوتی ہیں۔ چونکہ اسلام ایک انتہائی سادہ اور صاف ستھرا معاشرہ تشکیل دینا چاہتا ہے۔ اس لیے مسلمانوں نے جو رسم و رواج اختیار کر رکھے ہیں ان کی بنیاد

تہذیبی و ثقافتی ہے، مذہبی نہیں ہے۔ جو چیزیں اسلامی عقیدے کے مطابق ہمارے لیے فرائض کے زمرے میں داخل ہیں ان کی پابندی کرتے وقت ہم چند ان چیزوں کی پابندی بھی کرنے لگتے ہیں جو علاقائی و معاشرتی خصوصیات کے زیر اثر ہمارے تمدن کا حصہ بن جاتی ہیں۔ ہندوستان میں چونکہ الگ الگ مذہبی عقائد کے ماننے والے صدیوں سے آپس میں مل جل کر رہتے آ رہے ہیں۔ اس لیے یہاں رہن سہن کا طریقہ رسم و رواج اور تہوار وغیرہ دو الگ تہذیبوں کے خوبصورت اتصال سے وجود میں آئی ایک مشترکہ تہذیب کی بنیاد پر الگ الگ اور ایک دوسرے سے قطعی مختلف علاقائی و جغرافیائی صورت حال کے زیر اثر ایک ایسی تہذیبی فضا تیار کرتے ہیں جو بے حد حسین ہونے کے ساتھ ساتھ زندگی سے بھرپور بھی ہے۔ زندگی سے بھرپور یہ تہذیبی فضا بیدی کی کہانیوں میں غالب عنصر کی حیثیت رکھتی ہے۔ وہ ان تہواروں، رسموں، رواجوں اور میلوں ٹھیلوں کے باطن میں پائی جانے والی اس تہذیبی روح کی عظمت کا عرفان رکھتے ہیں جو ہماری ہزار سالہ مشترکہ تہذیبی وراثت کی امین و پاسدار ہے۔ اس سلسلے میں خود بیدی کے خیالات ملاحظہ ہو:

”بیساکھی کے ارد گرد ہمارے گانو میں کسی نہ کسی کے یہاں ضرور بچہ پیدا ہو جایا کرتا تھا اور وہ اپنے بچے کا نام رکھوانے کے لیے میرے والد کے پاس آیا کرتے تھے۔ اور والد صاحب بچے کا نام عمر دین، خیر دین، مانک چند اور فاطمہ وغیرہ رکھ دیا کرتے تھے اور سب لوگوں کو وہ نام قبول ہوتا تھا۔ یہ نام اکثر بیساکھی کے روز رکھا جاتا تھا اور شیرنی بانٹی جاتی تھی۔ بیساکھی کی ہوا جو گندم کو اس کے خوشے سے الگ کرتی ہے، ان کی نرم، ملائم اور سفید ڈاڑھی کو دو حصوں میں بانٹ کر دونوں شانوں پر پھینک دیتی تھی..... اور یہ نظارہ ہمارے دل میں ایک قسم کی ٹھنڈک اور

پاکیزگی پیدا کرتا تھا۔“ ۲۳

بیساکھی کا تہوار پنجاب میں اس موقع پر منایا جاتا ہے۔ جب گندم کی فصل کاٹنے کا

وقت آتا ہے۔ یہ تہوار مخصوص علاقائی و جغرافیائی بنیاد رکھتا ہے اور پنجاب میں ہندو مسلمان اور سکھ اسے یکساں طور پر مناتے ہیں۔ اقتباس مذکورہ اس مشترکہ تہذیب کی بڑی خوبصورت تصویر پیش کرتا ہے جو ہندوستانی تمدن کی انفرادی پہچان کا باعث ہے۔ نامولود کا نام رکھنے کے لیے لوگوں کا بلا تفریق مذہب و ملت صیغہ مستکلم کے والد کے پاس جمع ہونا اور وہ بھی بیساکھی کے موقع پر اس بات کا ثبوت ہے کہ یہ خالصتاً ایک تمدنی و سماجی عمل ہے اور اس کی بنیاد تہذیبی و ثقافتی ہے۔ بیدی چونکہ پنجابی کلچر سے پوری طرح واقف ہیں اور خود پنجابی ہونے کی وجہ سے اس تہذیبی فضا سے ان کی جذباتی وابستگی دوسروں کے مقابلے میں زیادہ ہے اس لیے اس کی عکاسی میں بھی جذبے کا فور اور خلوص موجود ہے۔ چند اقتباسات درج ذیل ہیں:

۱۔ ”اس روز تمام عورتیں برآمدے میں بیٹھی ٹھنھے اور ہلکی مذاق

کی باتیں کر رہی تھیں۔ ایک ایک پر سادی کی تائی اماں نے سب کو مخاطب کرتے ہوئے کہا۔

تو بیٹی..... تیار ہو جاؤ سب..... اب میں اپنی چھو کری کی لوٹ مچاؤں گی.....“

..... اس تہوار میں یہ رسم بھی عجیب ہوتی ہے جس کی لڑکی بہت جوان اور شادی کے قابل ہو جائے وہ اس کی لوٹ مچاتی ہے۔ تائی اماں کی طرح کوئی بوڑھی سہاگن، اٹھ کر گری، چھو ہارے، بیر اور قسم قسم کے پھل پھلاری لڑکی کے سر پر سے منھیاں بھر بھر کر گراتی ہے۔ جب وہ چیزیں نیچے بکھر جاتی ہیں تو تمام کنواری کو کلائیں اور سہاگنیں پھل پھولوں کو لوٹنے کے لیے جگت گرد جی کے صحن میں اُگے ہوئے پیڑوں اور ٹیل کے پتوں کی طرح کھڑی ہو جاتی ہیں۔ ہر ایک کی یہی خواہش ہوتی ہے کہ وہ پھل کھائے۔ اگر سہاگن کھائے تو اس کا مطلب ہوتا ہے کہ اس کے سہاگ کی عمر

لمبی ہو جاتی ہے۔ شاید لاکھ برس تک! بانجھ کھائے تو اس کے چاند سا بیٹا پیدا ہوتا ہے۔ کنواری کھائے تو اس کی عنقریب ہی شادی ہو جاتی ہے۔ اچھا سا برٹل جاتا ہے۔ اس لیے تو کنواری لڑکیاں اٹھا کر چپکے چپکے اور چوری چوری وہ پھل کھاتی ہیں۔“ ۲۴

”جینا کی ماں اوکھلی میں متواتر دو تین دن سے جو کوٹ کر تندرل

۲

بنارہی تھی۔ گھر میں عرصے سے پرانا گڑ پڑا تھا جسے دھوپ میں رکھ کر کیڑے نکال دیے گئے تھے۔ اس کے علاوہ سوکھی مکئی کے بھنے تھے۔ گویا جینا کی ماں بہت دنوں سے اس سفر کی تیاری کر رہی تھی اور جوتے کا جوتے پر چڑھنا تو محض اس کی تصدیق تھی۔ بڑھیا کا خیال تھا کہ ان تندوں میں سے رحمان کا زادراہ بھی ہو جائے گا اور بیٹی کے لیے سوغات بھی۔“ ۲۵

۳

”میں نے مایا کو پتھر کے ایک کوزے میں مکھن رکھتے دیکھا۔ چھاپہ کی کھٹاس کو دور کرنے کے لیے مایا نے کوزے میں پڑے ہوئے مکھن کو کنویں کے صاف پانی سے کئی بار دھویا۔ اس طرح مکھن کے جمع کرنے کی کوئی خاص وجہ تھی۔ ایسی بات عموماً مایا کے کسی عزیز کی آمد کا پتہ دیتی تھی۔ ہاں! اب مجھے یاد آیا۔ دو دن کے بعد مایا کا بھائی اپنی بیوہ بہن سے راکھی بندھوانے کے لیے آنے والا تھا۔“ ۲۶

”چھو کری کی لوٹ“ ہندوستان کی تہذیبی زندگی کی عکاسی کرنے کے ساتھ ہی شادی کی رسم کو ایک بچے کی معصومانہ فطرت کے آئینے میں دیکھنے کی کامیاب کوشش ہے۔ گھر کا آنگن وہ اسٹیج ہے جس پر ہندوستان کی تہذیبی زندگی کے بے حد خوبصورت اور حسین منظر نظر آتے ہیں۔ جوانی کی سرحد میں داخل ہوتی ہوئی نوخیز کنواری لڑکیوں کا کروندے کے درخت کے زیر سایہ بیٹھ کر اپنے راز ہائے سربستہ سے ایک دوسرے کو آگاہ کرنا شادی بیاہ

کے موقع پر رت جگا ہوتا، پکوان، رسم و رواج، رخصتی کے گیت اور اسی طرح کے جانے کتنے ہی منظر ہندوستانی طرز معاشرت کی خوبصورتی، فطری، سادگی، الہیز معصومیت اور گرمی جذبات سے ہمیں سرشار کر دیتے ہیں۔

رحمان کے جوتے میں بیدی نے ایک چھوٹے سے وہم کو افسانے کا مرکز بنایا ہے۔ جوتے کا جوتے پر سوار ہونا سفر کی نشانی ہے۔ اس روایتی تصور کو حقیقی ماننے کا نتیجہ اس سفر کی شکل میں نمودار ہوتا ہے جو بالآخر رحمان کی موت کا بہانہ بن جاتا ہے۔ اس افسانے کی تہذیبی فضا پنجاب کے دیہی طرز معاشرت کی عکاسی سے تخلیق کی گئی ہے۔

”بھولا“ ایک یتیم بچے کی کہانی ہے۔ دیہی ماحول میں پرورش پائے ہوئے انسانوں کی سادہ لوحی کے پس منظر میں ایک بچے کی معصومیت اور بھولے پن کی کہانی انسان کی اس بنیادی خوبی کو ہمارے سامنے پیش کرتی ہے جو ”بھٹکے ہوئے“ کو راہ دکھانے میں مضمر ہے۔ بھولا استعارہ ہے رہنمائی کا، روشنی کا اور اس راہبر کا جو تاریکی میں بھٹکنے والے مسافر کا ہاتھ تھام کر اسے اس کی منزل تک پہنچا دیتا ہے۔ جس دیہی معاشرت میں یہ کہانی جنم لیتی ہے وہ ایک بار پھر پنجاب کی ہے۔ مکھن، چھاچھ، مکئی کے بھٹے، یوں تو ہندوستان کے ہر دیہی معاشرے کی خصوصیات قرار دیے جاسکتے ہیں مگر پنجاب کے دیہاتوں سے ان کا تعلق زیادہ ہے۔

بیدی نے پنجاب کے علاوہ ہندوستان کے دوسرے علاقوں کی تہذیبی و معاشرتی زندگی کو بھی اپنے افسانوں کا حصہ بنایا ہے۔ ان کا افسانہ گرہن گجرات کے ایک گاؤں اساڑھی میں رہنے والے کاستھ خاندانوں کے طرز معاشرت، ذہنیت اور باطنی کیفیات کی ترجمانی کرتا ہے۔ اپنے اساطیری و استعاراتی انداز بیان سے قطع نظر بیدی نے اس افسانے میں گجراتیوں کے عقائد ان کے رسم و رواج کے حوالے سے پیش کئے ہیں۔ چاند گرہن کے موقع پر دان اور پوجا وغیرہ کی رسمیں اس طرز معاشرت کا اہم حصہ ہیں۔ افسانے سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

”چاند گرہن کے زمرے میں آنے والا ہی تھا۔ ہولی نے

بچوں کو بڑے کانسٹھ کے پاس چھوڑا۔ ایک میلی کچلی دھوتی باندھی اور عورتوں کے ساتھ ہر ہول بند کی طرف اٹھان کے لیے چلی۔

اب میا' رسیلا' لڑکا شیو اور ہولی سب سمندر کی طرف جارہے تھے ان کے ہاتھ میں پھول تھے' گجرے تھے اور آم کے پتے تھے اور بڑی اماں کے ہاتھ میں رود رکش کی مالا کے علاوہ مشک کا نور تھا جسے وہ جلا کر پانی کی لہروں میں بہا دینا چاہتی تھی تاکہ مرنے کے بعد سفر کا اس کا راستہ روشن ہو جائے اور ہولی ڈرتی تھی..... کیا اس کے گناہ سمندر کے پانی سے دھل جائیں گے؟

پنجاب میں جس طرح بھانگڑا ناچ خوشی اور مسرت کے مواقع پر ذریعہ اظہار کی حیثیت رکھتا ہے۔ گجرات میں وہی حیثیت "گر با" کی ہے۔ یہ قص اہل گجرات کی تہذیب و معاشرت کی روح قرار دیا جاتا ہے۔ بیدی نے گجراتی طرز معاشرت کو ہولی کے سماجی رویہ کے ذریعہ سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ دوسری بھی روایتی "بیابتاؤں" کی طرح ہولی بھی شادی سے قبل کی اپنے مائیکے کی ہر ایک یاد کو سینے سے لگانے ہوئے ہے۔ سسرال والوں کے ظلم و ستم اور شوہر رسیلا کی زیادتیوں نے اسے ان یادوں سے اور بھی قریب کر دیا ہے۔ وہ ان دنوں کو یاد کرنے کے ساتھ ساتھ کہ جب وہ اپنے والدین کی مہربان آغوش میں ایک پرسکون زندگی گزار رہی تھی ان لمحات کو بھی یاد کرتی ہے جو سہیلیوں کے ساتھ ناچتے گاتے اور دوسری تفریحات کرتے ہوئے گزر جایا کرتے تھے:

"اس وقت ہولی کو سارنگ دیو گرام یاد آ گیا۔ کس طرح وہ اسوج کے شروع میں دوسری عورتوں کے ساتھ گر بانا چا کرتی تھی۔ اور بھابھی کے سر پر رکھے ہوئے گھڑے کے سوراخوں میں سے روشنی پھوٹ پھوٹ کر دالان کے چاروں کونوں کو منور کر دیا کرتی تھی۔ اس وقت سب عورتیں اپنے حنا نالیدہ ہاتھوں سے

تالیاں بجایا کرتی تھیں اور گایا کرتی تھیں.....

ماہندی توادی مالوے اینورنگ گیو گجرات رے

ماہندی رنگ لاگیورے

اس وقت وہ ایک اچھلنے کودنے والی المڑ چھو کری تھی، ایک

بحر وقافیہ سے آزاد نظم، جو چاہتی تھی پورا ہو جاتا تھا۔ گھر میں سب

سے چھوٹی تھی۔ نباب جادی تو نہ تھی اور اس کی سہیلیاں.....

وہ بھی اپنے اپنے قرض خواہوں کے پاس جا چکی ہوں گی۔“ ۲۸

مندرجہ بالا اقتباس کے مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے کہ بیدی پنجاب کے علاوہ ہندوستان کے دوسرے حصوں کی معاشرت اور رسم و رواج سے بھی بڑی حد تک واقف تھے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اس کے مختلف پہلوؤں کی عکاسی اپنے افسانوں میں فنکارانہ طور پر کرتے ہیں۔

ہندوستانی تمدن کا ایک تاریک پہلو وہ سماجی حد بندیاں ہیں جنہوں نے انسان کو مختلف ذاتوں میں تقسیم کر رکھا ہے۔ اونچ نیچ، چھوت چھات، سماجی نابرابری اور عدم مساوات نے جبر و تشدد، استحصال، بھوک و افلاس اور ناخواندگی و جہالت کی ایک ایسی دنیا آباد کر رکھی ہے جس نے انسان زندگی کی مکمل مسرت کو سماج کے ایک بڑے طبقے کے لیے خواب بنا کر رکھ دیا ہے۔ بیدی نے اپنے افسانوں میں بارہا اس صورت حاصل کو پیش کرتے ہوئے اس کے خطرناک نتائج کی طرف توجہ مبذول کرانے کی کوشش کی ہے۔ وہ اپنی کہانیوں میں ایسے مناظر پیش کرنے میں اپنے گہرے سماجی شعور اور فن پر اپنی گرفت کا مظاہرہ بیک وقت کرتے ہیں۔ ان کا افسانہ ”تلا دان“ اس سلسلے کی ایک کامیاب کوشش ہے۔ یہ ایک دھوبی کے بچے کی کہانی ہے جو عزت نفس اور خود بینی ذات کے جذبے سے سرشار ہے اور اپنی سماجی حیثیت کے تعین قدر کا مسئلہ حل کرنے کے لیے اس سماجی ڈھانچے کے خلاف جو عدم مساوات اور ذات پات کی بنیادوں پر کھڑا ہے بغاوت کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ایک معصوم بچے کی کمزوری بغاوت جو اس سماجی نظام میں کوئی دراڑ تو نہیں پیدا

کر سکی مگر خود اس کی موت کہانی پڑھنے والوں کو سماجی نابرابری اور ظلم و جبر کے خلاف بغاوت پر آمادہ کر دیتی ہے۔ جیسا کہ میں نے عرض کیا بیدی نے اس افسانے میں بے حد خوبصورتی سے سماجی حد بندیوں کے ان مناظر کو پیش کیا ہے جو عموماً کسی تقریب کے موقع پر سب سے زیادہ دیکھنے میں آتے ہیں۔ ایسا ہی ایک منظر ملاحظہ ہو:

”جہاں بھنڈاری اور مہاراجن مھنٹ آئے ہوئے تھے۔ وہاں عمداں مراسن، ہرکھو، جڑی دادا کارندے اور دو تین جھوٹی پلیٹیں اور دو نے اٹھانے والے چھوڑ بھی دکھائی دے رہے تھے۔ جب دس پندرہ آدمی کھانے سے فارغ ہو جاتے تو چھوڑ پیلیوں اور دونوں سے بچی کچھی چیزیں ایک جگہ اکٹھی کرتے۔ جمعدارنی صحن میں چادر کا ایک پلو بچھائے بیٹھی تھی۔ وہ سب بچی کچھی چیزیں، حلو، دال، توڑے ہوئے لقمے، پکوڑیاں ملے ہوئے آلو مشر اور چاول اس کچھی ہوئی چادر یا ایلو میلیم کے ایک بڑے سے زنگ آلود تسلے میں ڈال دیتے۔“ ۲۹

سماجی نابرابری اور ذات پات کی تفریق کا شکار یہ معاشرتی نظام بابو جیسے کتنے ہی معصوم بچوں کو اس طرح کے انسانیت سوز مناظر دکھا کر ان کی فطری معصومیت کو قبل از وقت ایک غم آلود فکر آمیز سنجیدگی میں بدل دیتا ہے۔ بقول وارث علوی:

”ظاہر ہے بابو کی آنکھ سے سماجی اونچ نیچ اور چھوت چھات چھپی نہیں رہ سکتی۔ وہ جب سکھ تندن اور دوسرے امیر زادوں کے ساتھ کھیلتا تو کسی کو معلوم نہ ہوتا کہ یہ اس مالا کا منکا نہیں ہے۔ لیکن کالج تہوار کے موقع پر اپنے ہم جولیوں کے نیچ اونچ نیچ اور چھوت چھات کا فرق معلوم ہو جاتا۔“ ۳۰

تو ہم پرستی، ہندوستانی دیہی معاشرے کا جزو لازم ہے۔ مافوق الفطرت واقعات و کردار کے وجود پر یقین رکھنا، نظر نہ آنے والی یا غیر مرئی اشیاء سے ایک خوف اور حالات و

واقعات کے سائنسی جواز سے قطع نظر عجیب و غریب توجیہات پیش کرنا اسی تو ہم پرستی کے زمرے میں آتا ہے۔ بیدی نے ان عقائد و توہمات کو کردار کے نفسیاتی سماجی رویہ کے پس پردہ کارفرما ایک اہم سبب قرار دیا ہے ”گرہن“ میں ہولی کے اوپر سسرال والوں کے مظالم کا ایک بڑا حصہ اسی تو ہم پرستی کا نتیجہ ہے۔ بیدی نے انتہائی فطری انداز میں اس صورت حال کا جائزہ لیا ہے:

”آج رات چاند گرہن تھا۔ سرشام چاند گرہن کے زمرہ میں داخل ہو جاتا ہے۔ ہولی کو اجازت نہ تھی کہ وہ کوئی کپڑا پھاڑ سکے۔۔۔۔۔ پیٹ میں بچے کے کان پھٹ جائیں گے وہ سی نہ سکتی تھی۔۔۔۔۔ منہ سلا بچہ پیدا ہوگا۔ اپنے میکے خط نہ لکھ سکتی تھی۔۔۔۔۔ اس کے میزھے میزھے حروف بچے کے چہرے پر لکھے جائیں گے اور اپنے میکے خط لکھنے کا اسے بڑا چاؤ تھا۔“ اس

بیدی کے افسانوں میں تمدن اور معاشرت کی عکاسی اپنے دامن میں اساطیر، مذہب، عقائد، توہمات، روایات، تاریخ، فلسفہ، سیاست اور رسم و رواج کے کتنے ہی تمدنی و تہذیبی مناظر و مظاہر کی ایک دنیا آباد کیے ہوئے ہے۔ گذشتہ صفحات میں راقم الحروف نے حتی المقدور بیدی کے افسانوں کا جائزہ تہذیبی و سماجی تناظر میں لینے کی کوشش کی ہے۔ ان اقتباسات کو بطور نمونہ پیش کرنے کی بھی کوشش کی ہے جو بیدی کے افسانوں کے تمدنی و تہذیبی پس منظر کی واضح جھلک ہمارے سامنے پیش کرتے ہیں۔ بیدی کی کہانیوں کا سماجی و تہذیبی نقطہ نظر سے کیا گیا مطالعہ اس نتیجے پر پہنچنے میں ہماری مدد کرتا ہے کہ مختلف تہذیبی و تمدنی مظاہر بیدی کے فنی نظام کا حصہ اس خوبی سے بنتے ہیں کہ ان کی سماجی شعور کی پختگی کے ساتھ ساتھ کہانی کہنے کے فن پر ان کی گرفت کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ ہندوستانی معاشرہ بالعموم اور پنجاب کا وہی معاشرہ بالخصوص اپنی تمام تر تمدنی و تہذیبی خصوصیات کے ساتھ ان کہانیوں میں نظر آتا ہے۔ معاشرے کی اس عکاسی کے لیے بیدی مذہب، اساطیر، تاریخ، ادب اور مختلف تہذیبی و تمدنی آثار و مظاہر سے پورا پورا استفادہ کرتے ہیں۔ اس ضمن میں خود بیدی کے خیالات

”اساطیری عناصر میں ہندوستانی تہذیب اور عقائد کو پیش کرنے کے لیے استعمال کرتا ہوں۔ ان کے دیوی دیوتا ان کے مندر مسجدیں، یہ سب دکھانے کی کوشش کرتا ہوں۔ اور ان کا جن چیزوں سے تعلق ہے انہیں سہل (Symbol) بناتا ہوں۔ مثلاً دروپدی جس کا چیر ہرن کیا دشائن نے۔ اب دشائن ایک سہل ہے جابر کا اور دروپدی سہل بنتی ہے عزت و ناموس کا جو کہ صرف عورت کا ہی حصہ نہیں بلکہ مرد کا بھی حصہ ہے۔ اس سلسلے میں اگر میں ان کا ذکر کروں تو معلوم ہوگا کوئی ہندوستانی لکھ رہا ہے۔ جب کوئی جاپانی رائٹر لکھے گا تو ”فیوجی پاپا“ کا ذکر آئے گا۔ نہ صرف پہاڑ بلکہ درختوں اور پودوں کا بھی ذکر کرے گا۔ ہم اپنی اہلی اور نیم کی باتیں کریں گے۔ اسی طرح اساطیری ریفرینسرز (References) آتی ہیں اور بڑی آسانی سے آتی ہیں۔ کیونکہ میں ان کا حصہ ہوں۔ ایک اکائی ہوں۔ میں اپنی ذات میں نہ صرف ہندوستانی ہوں بلکہ ہندوستان ہوں۔“

بیدی کے مندرجہ بالا خیالات کی روشنی میں اس نتیجے پر آسانی سے پہنچا جاسکتا ہے کہ وہ نفسیاتی و سماجی حقیقت نگاری کی کامیابی کے لیے علامتی و اساطیری تخیل آفرینی کو ضروری خیال کرتے ہیں۔ انسان چونکہ ایک مخصوص ماحول اور معاشرے کا پروردہ ہوتا ہے۔ یہ ماحول اور معاشرہ اسے وراثت میں کلچر، تہذیب، مذہب، عقائد، روایت اور رسم و رواج صدیوں سے دیتا چلا آیا ہے۔ ایسے تہذیبی و تمدنی پس منظر سے اس کی سماجی شناخت ہوتی ہے۔ اس کے نفسیاتی و جذباتی رویوں کو ایک مخصوص سمت دینے میں ان تہذیبی و تمدنی اقدار کا اہم رول ہوتا ہے۔ بیدی ان حقائق سے پوری طرح واقف ہیں۔ اسی لیے وہ اپنے کرداروں کے ذہنی و جذباتی رویوں کی عکاسی کرتے وقت ان علاقائی و

معاشرتی خصوصیات کی جانب بھی اشارہ کرتے جاتے ہیں جو ان کے کرداروں کے سماجی رویہ کو متاثر کرتی ہیں۔ اس ضمن میں وہ اساطیر و مذہب، اقدار و روایات، زبان و ادب اور تہذیب و ثقافت سے مکمل استفادہ کرتے ہیں۔ وہ جب کسی شے یا کسی واقعے پر نظر ڈالتے ہیں تو ہر پہلو سے اس کا مشاہدہ کرتے ہیں۔ اس کے بعد جو نتائج وہ برآمد کرتے ہیں انہیں جذبہ تخیل کے باہمی امتزاج سے اپنے فنی تجربے کا حصہ بناتے ہیں۔ وہ ایک اچھے اور کامیاب فن کار کی طرح اپنی انفرادی و شخصی پسند کو تخلیقی و فنی بصیرت سے الگ نہیں ہونے دیتے۔ اور یہی ان کی فنی عظمت کا ثبوت ہے جس کے باعث بحیثیت ایک بڑے افسانہ نگار کے وہ ہمیشہ زندہ رہیں گے۔



حواشی

- ۱۔ اختر حسین رائے پوری 'ادب اور انقلاب' صفحہ ۱۷-۱۸
- ۲۔ گوپی چند نارنگ 'بیدی کے فن کی اساطیری و استعاراتی جڑیں' مشمولہ اردو افسانہ روایت و مسائل، صفحہ ۳۰۸-۳۰۹
- ۳۔ بیدی کے فن کی اساطیری و استعاراتی جڑیں 'مشمولہ اردو افسانہ روایت و مسائل' صفحہ ۳۱۰-۳۱۱
- ۴۔ راجندر سنگھ بیدی 'گرہن' صفحہ ۱۶
- ۵۔ بیدی کے فن کی استعاراتی و اساطیری جڑیں 'مشمولہ اردو افسانہ روایت و مسائل' صفحہ ۳۰۹
- ۶۔ گرہن مشمولہ گرہن (افسانوی مجموعہ) صفحہ ۷
- ۷۔ اپنے دکھ مجھے دے دو مشمولہ اپنے دکھ مجھے دے دو (افسانوی مجموعہ) صفحہ ۱۲۷
- ۸۔ حجام الہ آباد کے مشمولہ اپنے دکھ مجھے دے دو صفحہ ۷۷
- ۹۔ صرف ایک سگریٹ مشمولہ ہاتھ ہمارے قلم ہوئے صفحہ ۶۳-۶۴
- ۱۰۔ جنازہ کہاں ہے مشمولہ ہاتھ ہمارے قلم ہوئے صفحہ ۱۹۲
- ۱۱۔ لا جوتی مشمولہ اپنے دکھ مجھے دے دو صفحہ ۱۳
- ۱۲۔ جنازہ کہاں ہے مشمولہ ہاتھ ہمارے قلم ہوئے صفحہ ۱۹۳
- ۱۳۔ حجام الہ آباد کے مشمولہ اپنے دکھ مجھے دے دو صفحہ ۱۸۲
- ۱۴۔ جنازہ کہاں ہے مشمولہ ہاتھ ہمارے قلم ہوئے صفحہ ۱۹۵
- ۱۵۔ اپنے دکھ مجھے دے دو صفحہ ۱۳۱-۱۳۲
- ۱۶۔ راجندر سنگھ بیدی 'چشمہ بدور' مشمولہ مکتی بودھ صفحہ ۸۵

- ۱۷۔ من کی من میں مشمولہ دانہ و دام، صفحہ ۴۹
- ۱۸۔ ”حجام الہ آباد کے“ مشمولہ اپنے دکھ مجھے دے دو۔ صفحہ ۱۸۳-۱۸۴
- ۱۹۔ راجندر سنگھ بیدی کی افسانہ نگاری اپنے دکھ مجھے دے دو کی روشنی میں، صفحہ ۶۳
- ۲۰۔ چشمہ بدور، مشمولہ مکتی بودھ، صفحہ ۷۲
- ۲۱۔ راجندر سنگھ بیدی، صفحہ ۵۹
- ۲۲۔ من کی من میں مشمولہ دانہ و دام، صفحہ ۴۳-۴۴
- ۲۳۔ راجندر سنگھ بیدی، جب میں چھوٹا تھا، مشمولہ کوکھ جلی، صفحہ ۶۸
- ۲۴۔ چھوکری کی لوٹ، مشمولہ دانہ و دام، صفحہ ۷۷-۷۸
- ۲۵۔ رحمان کے جوتے، مشمولہ گرہن، صفحہ ۳۲
- ۲۶۔ بھولا، مشمولہ دانہ و دام، صفحہ ۹
- ۲۷۔ گرہن، مشمولہ گرہن (افسانوی مجموعہ)، صفحہ ۱۲-۱۳
- ۲۸۔ گرہن مشمولہ گرہن (افسانوی مجموعہ)، صفحہ ۱۰-۱۱
- ۲۹۔ تلامذہ، مشمولہ دانہ و دام، صفحہ ۱۳۸-۱۳۹
- ۳۰۔ راجندر سنگھ بیدی، صفحہ ۳۱
- ۳۱۔ گرہن مشمولہ گرہن (افسانوی مجموعہ)، صفحہ ۵



باب سوم

بیدی کے بعض زندہ اور متحرک کردار

افسانے کے اجزائے ترکیبی میں کردار نگاری کی اہمیت مسلم ہے۔ گوکہ بعض ناقدین ادب نے ڈرائے اور ناول میں کردار نگاری کی اہمیت تسلیم کرنے کے باوجود افسانے میں اس کی اہمیت پر زیادہ زور نہیں دیا۔ اس کی وجہ شاید یہ ہو کہ افسانے کا دائرہ محدود ہوتا ہے جب کہ ناول کا نسبتاً وسیع۔ افسانے کے اس محدود دائرے میں زندگی کے تمام حقائق اور اس کے مختلف پہلوؤں کو پیش کرنا ایک ناممکن امر ہے لہذا کردار نگاری کے مقابلے میں پلاٹ کی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔ کیونکہ افسانے میں کسی مخصوص واقعے یا جذبے کو نمایاں کرنا ہوتا ہے۔ یہ کام اس وقت ممکن ہے کہ جب واقعات تیزی سے عمل میں آئیں۔ ایسی صورت میں پلاٹ واقعات کی ترتیب قائم رکھنے کے ساتھ ساتھ اس کی ابتداء، وسط اور انتہا کو باہمی طور پر مربوط کرتا ہے۔ ایسے میں کردار محض واقعات کو تیزی سے بدلنے کا ذریعہ ہوتا ہے۔ خود اس کی داخلی کشمکش بہت کم ابھر کر سامنے آتی ہے۔ یہاں پر یہ عرض کر دینا ضروری ہے کہ قصہ کو بغیر پلاٹ کے آگے بڑھایا جاسکتا ہے لیکن کردار کے بغیر قصہ کی زندگی ختم ہو جاتی ہے۔ اس ضمن میں پروفیسر جعفر رضا کی رائے اہم ہے:

”پلاٹ میں افراد کے شامل ہونے سے واقعات حالات اور ماحول میں زندگی پیدا ہو جاتی ہے کیونکہ زندگی بذاتہ انسانی فکرو عمل کا دوسرا نام ہے۔ کہانی کے محدود دائرے میں زندگی کے تمام

حقائق نہیں پیش کیے جاسکتے۔ اس کے مختلف اور متنوع پہلوؤں کی طرف چند اشارے ہی ممکن ہوتے ہیں جن میں کسی مخصوص واقعہ یا اثر یا جذبہ کو نمایاں کرنے کے لیے کرداروں سے مدد لی جاتی ہے۔

پروفیسر جعفر رضا کی رائے اس مطالبے کی تائید کرتی ہے کہ کردار ہمیشہ زندگی سے لیے جائیں۔ یعنی کرداروں کا حقیقی اور فطری ہونا لازمی ہے۔ یہ ایسی صورت میں ممکن ہے جب افسانے کا پلاٹ کرداروں کی زندگی کے ساتھ چلے کیونکہ اسی وقت یہ محسوس ہوتا ہے کہ کرداروں میں حالات زمانہ سے متاثر ہو کر تبدیلی ہو رہی ہے بصورت دیگر وہ فطری نہ رہ کر تصوراتی یا خیالی بن کر رہ جاتے ہیں۔ پلاٹ سے ہمارا مطالبہ محض اس قدر ہوتا ہے کہ وہ تازہ اور اچھوتا ہو لیکن کردار سے ہمارا مطالبہ بڑھ جاتا ہے۔ ایک کامیاب افسانہ نگار کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ کردار کی شخصیت کے ان خدو خال کو واضح کرے جو اس کی نفسیاتی و ذہنی کیفیات کے مطالعے میں قاری کی مدد کر سکیں۔ کیونکہ انسان ایک مخصوص سماجی و تہذیبی ماحول میں پرورش پانے کے باعث چند ایسے خیالات، رجحانات اور ذہنی رویوں کا حامل ہوتا ہے جو اسے ایک دوسرے سے مختلف مزاجی کیفیت کا پیرہن عطا کرتے ہیں۔

مندرجہ بالا نقطہ نظر کے تحت اردو افسانے کا جائزہ لیتے وقت پریم چند کے بعد بیدی ایک ایسے افسانہ نگار کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں جن کی افسانوں میں واقعہ سازی سے زیادہ کردار سازی پر توجہ صرف کی گئی ہے۔ ان افسانوں میں بیان کردہ واقعات اور ان سے متعلق جزئیات کا اثر قاری کے ذہن پر دیر پا نہ ہو لیکن ان سے خلق شدہ کردار اپنا نقش ضرور چھوڑ جاتا ہے۔ پروفیسر وقار عظیم اس بارے میں رقم طراز ہیں:

”بیدی کی افسانوی کائنات بہت سی چیزوں سے مل جل کر بنی ہے لیکن جس چیز نے اس میں سب سے زیادہ چہل پہل اور گہما گہمی پیدا کی ہے وہ اس کے کردار ہیں۔ بیدی کا کوئی افسانہ پڑھیے اسے ختم کر چکنے کے بعد اور بہت سی چیزوں کے نقش سے گہرا کسی نہ کسی خاص آدمی کے وجود کا نقش ہوگا جو باقی ہر چیز کو نیچے

کی تہوں میں دباتا ہوا اوپر کی سطح پر آ کر سب پر چھایا جائے گا۔“
 بیدی کی کہانیوں میں کردار نگاری کا کینوس زیادہ وسیع نہیں ہے۔ ان کے کردار زیادہ تر متوسط طبقہ کے افراد ہیں۔ یہ اپنے سماجی، تہذیبی اور اساطیری پس منظر کے باعث ایک الگ پہچان بناتے ہیں۔ ان کرداروں کی یہ انفرادی نوعیت انہیں سماجی و تہذیبی زندگی کا مظہر بنا دیتی ہے۔

بیدی کے یہ کردار بچے بھی ہیں، مرد بھی، بوڑھے بھی اور عورت بھی لیکن بیدی کے یہاں ایک خاص بات یہ ہے کہ نسوانی کردار زیادہ توانا اور فنی اعتبار سے بالیدہ ہیں۔ عورت کے مختلف روپ بیدی کے افسانوں میں پائے جاتے ہیں۔ کبھی وہ ماں ہے، کبھی بیٹی، کبھی بیوی ہے، کبھی بہن، کبھی سہاگن ہے اور کبھی بیوہ۔ انہوں نے عورت کی شخصیت کے ان تمام پہلوؤں پر روشنی ڈالی ہے۔ ”اپنے دکھ مجھے دے دو“ کی اندوہنا ”لا جوتی“ کی لاجو۔ ”ہل“ کی سیتا ہو یا ”گرم کوٹ“ کی شمی یا پھر ناولٹ ”ایک چادر میلی سی“ کی رانو، بیدی کے افسانوں کے یہ نسوانی کردار بڑی خوبی کے ساتھ انسانی رشتوں کی معنویت کو اجاگر کرتے ہیں۔

کرداروں کا جیسا نفسیاتی مطالعہ بیدی کے یہاں پایا جاتا ہے اس کا تجزیہ کرنا ایک دلچسپ عمل ہے۔ یہ کردار نفسیاتی نقطہ نظر سے جب ہمارے مطالعے کا حصہ بنتے ہیں تو ان کا تجزیہ ہمارے سامنے انسانی نفسیات کی ان گہروں کو کھول دیتا ہے جن کے کھلنے سے انسان اپنے سچے روپ میں نظر آتا ہے۔ یہ کردار انسانی شخصیت کے لطیف ترین گوشوں کے مطالعے کا پیچیدہ عمل قاری کے لیے آسان بنا دیتے ہیں۔ جس خوبی اور چابکدستی سے بیدی نے کرداروں کی نفسیاتی کیفیت کی عکاسی ان کے تہذیبی و ثقافتی پس منظر میں کی ہے اس نے انہیں اردو کہانی کاروں کی اولین صف میں ایک اہم مقام عطا کیا ہے۔ لیکن بیدی کی کہانیوں میں کرداروں کے اس نفسیاتی مطالعے کے علاوہ ایک اور خوبی پائی جاتی ہے جس کی طرف پروفیسر محمد حسن نے ان الفاظ میں اشارہ کیا ہے:

”سب سے بڑی بات یہ ہے کہ بیدی کے افسانے محض

نفسیاتی مطالعے یا تحلیل نفسی کی کیس ہسٹری (Case History)

نہیں بلکہ جذبات کی رو اور گداز سے معمور بصیرت کی تابانی سے روشن ایسے فن پارے ہیں جن سے فرد کی شخصیت کے لطیف گوشے ہی سامنے نہیں آ جاتے بلکہ فرد اور سماج کے پرہیزگار رشتے اور انسان کی شخصیت کے دلچسپ اور پراسرار تانے بانے پر روشنی پڑتی ہے۔ زندگی کی زیادہ بامعنی، زیادہ بلیغ، زیادہ خیال انگیز اور فکر خیز تشکیل سامنے آتی ہے۔ جس میں احساس کا گداز بھی شامل ہے اور فکر کا تجسس اور تجزیہ بھی۔“ سچ

بیدی کے کردار ایک الگ سماجی، تہذیبی اور ثقافتی پہچان رکھتے ہیں۔ بیدی نے ان کی سماجی معنویت متعین کرنے میں انتہائی درجہ کی فنی ریاضت کا ثبوت دیا ہے۔ پروفیسر آل احمد سرور رقم طراز ہیں:

”بیدی کے یہاں فرد کی نفسیات کا ہی بے مثل بیان نہیں ان کے یہاں سماجی معنویت بھی ہے۔ گو وہ سماجی معنویت پر لمبی چوڑی تقریریں نہیں کرتے۔ مگر اکادہ وار بھرپور ہوتا ہے جو اپنا کام کر جائے لیکن نظر نہ آئے۔ بیدی نے ان مردوں، عورتوں اور بچوں، بوڑھوں کا ایک نگار خانہ ہمیں دیا ہے جو فرشتے یا شیطان نہیں انسان ہیں۔ جن کے یہاں کمزوریاں ہیں اور جن کے یہاں ایک طاقت کا بھی احساس ہوتا ہے۔“ سچ

بیدی کے افسانوں کے چند اہم کرداروں کا جائزہ لیتے وقت ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ یہ کردار ہمارے سامنے انسانی فطرت کے ایسے ایسے گوشوں کو لاتے ہیں جن کا تجزیہ ہمیں اس بات کا احساس کرا دیتا ہے کہ یہ کردار محض کہانیوں کی زینت نہیں ہیں بلکہ افسانے سے نکل کر ہماری زندگی میں اس طرح شامل ہو جاتے ہیں کہ ان کی پہچان ہماری پہچان بن جاتی ہے۔ ان کی ابتدائی دور کی کہانیوں میں ایک اہم کہانی ”گرم کوٹ“ ہے جو ان کے پہلے افسانوی مجموعہ ”دانہ و دام“ میں شامل ہے۔ یہ افسانہ ایک ایسے کلرک کی زندگی سے متعلق ہے جو اپنی

قلیل تنخواہ کے باعث اپنی اور اپنے بیوی بچوں کی ضروریات زندگی کو پورا کرنے سے قاصر ہے۔ بے حد چھوٹی چھوٹی ضرورتیں محض اس لیے پوری نہیں کی جاسکتیں کہ تنخواہ کم ہے اور اخراجات زیادہ۔ اگر ضروری اخراجات کے بعد کسی ماہ کچھ رقم بچ جاتی ہے تو بیک وقت اتنی چیزوں کی ضرورت آ پڑتی ہے کہ وہ یہ فیصلہ نہیں کر پاتا کہ اس پیسہ میں کیا کیا خریدے اور کس کس کی ضرورت کو پورا کرے۔ تنخواہ ملنے پر تمام حسابات بیاق کرنے کے بعد اس کے پاس صرف دس روپے باقی رہ جاتے ہیں۔ بیوی کے کا فوری سوٹ سے مطابقت رکھتے ہوئے خوبصورت کانٹے بچوں کے لیے گلاب جامن، ٹرائی سائیکل، منی کو سلائی سیکھنے کے لیے کپڑا اور دھاگا اور خود اپنے لیے ایک کوٹ کا کپڑا۔ یہ وہ اشیاء ہیں جن کی اس متوسط درجہ کے خاندان کو فوری ضرورت ہے۔ وہ یہ ساری اشیاء خریدنا چاہتا ہے لیکن دس روپیہ کا ایک نوٹ اس کے اس خواب کو شرمندہ تعمیر نہیں ہونے دیتا۔ بیوی شمی بچوں کی فرمائش کو نظر انداز کرتے ہوئے کوٹ کے لیے گرم کپڑا خریدنے پر زور دیتی ہے۔ کیونکہ اس کا خیال ہے کہ دوسری چیزیں بعد میں خریدی جاسکتی ہیں۔ اسے یہ اندیشہ ہے کہ اگر اس بار اس کا شوہر کوٹ کے لیے کپڑا نہ خرید سکا تو پھر ایک طویل عرصے کے لیے اسے رکنا پڑے گا۔ وہ مختلف طریقوں سے اسے کوٹ کا کپڑا خریدنے کے لیے رضامند کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

”شمی نے میرے شانے پر سر رکھا اور میرے پھنے ہوئے گرم کوٹ میں پتلی پتلی انگلیاں داخل کرتی ہوئی بولی۔

”اب تو یہ بالکل کام کا نہیں رہا۔“

میں نے دھیمی آواز سے کہا ”ہاں“ ”سی دو؟“.....

یہاں سے۔ ”سی دو۔ اگر کوئی ایک آدھ تار نکال کر رفو کر دو تو کیا کہنے ہیں۔“

کوٹ کو الٹاتے ہوئے شمی بولی۔ ”اسٹر کو تو موٹی ٹڈیاں

چاٹ رہی ہیں..... نقلی ریشم کا ہے نا..... یہ دیکھیے۔“ ۵

بیوی کی خواہش کے برعکس کلرک اپنی ضرورت پر بچوں کی خواہشات کو ترجیح دیتا

ہے۔ وہ خریداری کے لیے بازار جاتا ہے لیکن اتفاقاً دس روپیہ کانوٹ گم ہو جاتا ہے۔ اس گم شدگی کا رد عمل اس پر شدید ہوتا ہے اور وہ مایوسی کے عالم میں خودکشی کرنا چاہتا ہے۔ لیکن ناکام رہتا ہے۔ دس روپیہ کانوٹ پھٹے ہوئے کوٹ کے استر میں کہیں گم ہو گیا تھا جو بعد میں مل جاتا ہے۔ غیر متوقع طور پر روپیہ دوبارہ مل جانے پر وہ اسے اب کسی قیمت پر نہیں کھونا چاہتا۔ اس لیے بیوی کو دیتا ہے کہ وہ پڑوسن کے ہمراہ چلی جائے اور بچوں کے لیے خریداری کرے۔ شمی لوٹ کر بتاتی ہے کہ اس نے پڑوسن سے مزید دو روپیہ ادھار لے کر خرچ کر ڈالے ہیں۔ بچے اپنی چیزیں لینے کے لیے ماں کے گرد جمع ہو جاتے ہیں لیکن شمی کے ہاتھ میں صرف ایک پیکٹ تھا کوٹ کے لیے نفیس درشت کا پیکٹ۔

انتہائی محدود آمدنی کے باوجود ایک کلرک کی پرمسرت ازدواجی زندگی کا راز در حقیقت ایثار نفس کے اس جذبہ میں پوشیدہ ہے جو شوہر اور بیوی کے دلوں میں ایک دوسرے کے لیے موجود ہے۔ شوہر اپنی بیوی کی ضروریات نیز بچوں کی خواہشات پوری کرنے کے لیے اپنی ضرورت کو پس پشت ڈال دیتا ہے دوسری طرف بیوی شوہر کے لیے کوٹ کا ہونا ضروری خیال کرتی ہے۔ اس کے لیے وہ اپنے ساتھ ساتھ اپنے بچوں کی خواہشات پر بھی شوہر کی اس ضرورت کو ترجیح دیتی ہے۔

عام طور پر یہ دیکھا گیا ہے کہ وہ کہانیاں جن کا کوئی کردار ایک راوی کی حیثیت سے اپنی روداد بیان کرتا ہے، مصنف کی منشاء اظہار ذات کی وجہ سے متنوع کردار نگاری کی حامل نہیں ہوتیں کیونکہ صیغہ واحد متکلم میں وہ پوری کہانی میں بار بار اپنی موجودگی کا احساس دلاتا رہتا ہے۔ اس کے خود کے جذبات و احساسات نفسیاتی طور پر قاری کے ذہن کو اپنی گرفت میں لیتے ہیں اور دوسرے کردار ابھر کر سامنے نہیں آتے۔ گرم کوٹ میں چونکہ کلرک مرکزی کردار کے ساتھ ساتھ راوی کی حیثیت بھی رکھتا ہے۔ لہذا پوری کہانی پر چھایا ہوا ہے۔ لیکن بیدی نے اپنی فنی مہارت کو بروئے کار لاتے ہوئے افسانے کے دوسرے اہم کردار شمی یعنی کلرک کی بیوی کو بھی عملی اعتبار سے ایک مکمل کردار کی شکل دی ہے۔ ایک ایسا کردار جو کہانی کی رفتار اور اس کی تقسیم کو آگے بڑھانے میں اہم رول ادا کرتا ہے۔ وہ شوہر کی توجہ گھر کی دوسری ضرورتوں کی

طرف سے ہٹانے کی کوشش کرتی ہے۔ اسے کوٹ ہٹانے کے لیے ذہنی طور پر تیار کرنے کے لیے مختلف طریقے اختیار کرتی ہے اور آخر کار اس میں کامیاب ہوتی ہے۔ شمی کے کردار کی اس خصوصیت کا جائزہ لیتے ہوئے شمس الحق عثمانی بیدی نامہ میں رقم طراز ہیں:

”افسانے کے اختتام پر میاں بیوی کی پیار بھری باطنی محاذ آرائی میں بیوی کی فتح ہوتی ہے۔ بیوی کو فاتح دیکھ کر یہ اندازہ ہوتا ہے کہ افسانہ نگار عورت کے دیگر پہلوؤں کے ساتھ ساتھ اس پہلو پر بھی زور دینا چاہتا ہے کہ عورت کے تیاگ اور قربانی کی حدود صرف اولاد تک ہی محدود نہیں بلکہ اس کا دائرہ عمل شوہر تک پھیلا ہوا ہوتا ہے۔ بلکہ یوں کہنا زیادہ درست ہوگا کہ عورت اپنے شوہر کے لیے تیاگ اور قربانی کرتے وقت اولاد کو بھی نظر انداز کر سکتی ہے۔ کیونکہ وہ اپنے پیار کا اولین حقدار شوہر کو ہی سمجھتی ہے۔ بیدی کے فن کے تناظر میں عورت کی یہ ترجیح اس لیے درست ہے کہ وہ شوہر مرد کے ہی وسیلے سے تو صاحب اولاد بنتی ہے فریضہ تخلیق ادا کرتی ہے۔ ماں بنتی ہے۔ شمی نے گلاب جامن کا مطالبہ کرنے والی پشپامنی کے منہ پر زور دار چپٹ لگا کر دراصل ان تمام ضرورتوں کے تیس ناپسندیدگی کا اظہار کیا ہے جو اس کے شوہر کی ایک سماجی اور جسمانی ضرورت کا راستہ روک رہی تھیں۔“

افسانہ گرم کوٹ شمی کے جذبہ ایثار کے ساتھ اس کے معاشرتی پس منظر پر بھی روشنی ڈالتا ہے۔ وہ ایثار اور قربانی کے جس جذبہ کا اظہار کرتی ہے دراصل وہی جذبہ سماجی زندگی کی بنیاد ہے۔ شوہر اور بیوی کا یہ باہمی اعتماد اور ایثار ہی پر مسرت ازدواجی زندگی کا راز ہے۔ معاشرتی تنگیاں جذباتی ہیجان کا سبب بنتی ہیں لیکن باہمی جذبہ ایثار مایوسیوں کو خوشیوں میں تبدیل کر دیتا ہے۔

بیدی کا ایک اہم افسانہ ”بھولا“ ہے۔ یہ کہانی جوان کے پہلے مجموعہ دانہ و دام میں

شامل ہے ایک بچہ کی نفسیات کی نہایت صحیح اور سچی عکاسی ہے۔ ویسے تو اس کہانی میں چار کردار ہیں۔ بھولا اس کی بیوہ ماں دادا اور کہانی کے آخر میں سامنے آنے والا بھولا کا ماموں لیکن مرکزی کردار بھولا ہے۔ دراصل یہ افسانہ ایک بچے کی نفسیات کا تجزیاتی مطالعہ ہے۔ ایک معصوم بچہ جو یتیم ہے۔ جس کا نام بھولا ہے اور جو اپنی بیوہ ماں اور ضعیف العمر دادا کے لیے زندگی گزارنے کا واحد سہارا ہے چونکہ بھولا کا باپ اس دنیا میں نہیں ہے لہذا دادا کے لیے وہ ہی دلچسپی کا ذریعہ ہے۔ وہ اپنے جوان بیٹے کا غم شاید اپنے پوتے کو دیکھ کر بھولنے کی کوشش کرتا ہے۔ ماں بھی بھولا سے بے حد پیار کرتی ہے جو کہ فطری بات ہے۔ بھولا کہانی سننے کا شوقین ہے جیسا کہ عام طور پر بچے ہوتے ہیں۔ دادا اگر کبھی کسی مصروفیت یا تھکن کے باعث کہانی سنانے سے انکار کر دیتے ہیں تو وہ روٹھ جاتا ہے۔ اس موقع پر اس کا یہ کہنا کہ میں تمہارا بھولا نہیں ہوں اپنا مطالبہ پورا کروانے کے لیے ایک بہترین حربہ ہے۔ پوتے سے جذباتی وابستگی کے باعث دادا کے لیے یہ جملہ انتہائی تکلیف دہ ہوتا ہے۔ کیونکہ اسے ہر وقت یہ خیال رہتا ہے کہ اس کا پوتا شفقت پداری سے محروم ہے۔ پوتے کے منہ سے یہ جملہ سنتے ہی وہ اسے کہانی سنانے بیٹھ جاتا ہے۔ یہاں پر بیدی نے بڑی خوبصورتی سے اس حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے کہ دادا اور پوتے کا یہ رشتہ عام حالات میں اس قدر مستحکم نہ ہوتا کیونکہ بھولا کا باپ اگر زندہ ہوتا تو بچے کی توجہ کا ایک بڑا حصہ اس کی طرف مرکوز ہو جاتا اور دادا سے جذباتی وابستگی شاید اتنی نہ بڑھتی۔

کہانی میں اہم موڑ اس وقت آتا ہے جب کہ بھولا کا ماموں اپنی بہن یعنی بھولا کی ماں سے راکھی بندھوانے آنے والا ہوتا ہے۔ بھولا دادا سے کہانی سنانے کی ضد کرتا ہے۔ اتفاقاً دادا کو پنواری کے ساتھ زمین کی پیمائش کروانے کے سلسلے میں جانا پڑتا ہے۔ وہ بھولا سے کہتا ہے کہ دن کو کہانی سنانے سے گھر آنے والا مہمان راستہ بھول جاتا ہے لیکن بھولا کی ضد کے آگے اسے جھکنا پڑتا ہے اور وہ اسے سات شہزادوں اور شہزادیوں کی کہانی سنانا ہے۔ بھولا کہانی سن کر معمول کے مطابق خوش نہیں ہوتا۔ اس کے دل میں یہ اندیشہ گھر کر جاتا ہے کہ گھر آنے والے مہمان کے بخیریت پہنچنے کی ذمہ داری اب اس کے ناتواں کاندھوں پر آگئی ہے کیونکہ اگر

مہمان راستہ بھولتا ہے تو وہ محض اس کی دن میں کہانی سننے کی ضد کی وجہ سے ہوگا۔ شام کو وہ آنگن میں لکڑی کے ڈنڈے کو گھوڑا بنا کر کھیل رہا تھا اور کہہ رہا تھا:

”چل ماموں کے دیس..... رے گھوڑے ماموں

جی کے دیس“

دراصل وہ اس امید پر ماموں کا انتظار کر رہا ہے کہ اس کے ماموں اس کے لیے آگن بوٹ، مکی اور مٹھائی لے کر آئیں گے۔ بچے کو ان چیزوں کا انتظار ہماری ایک خوبصورت تہذیبی روایت کی نشاندہی کرتا ہے۔ یعنی گھر آنے والا مہمان خالی ہاتھ نہیں آتا۔ وہ صاحب خانہ اور گھر کے دوسرے افراد کے لیے تحفہ کوئی چیز ضرور لے جاتا ہے۔ خصوصاً بھائیوں کا اپنی بہنوں سے ملنے ان کے گھر خالی ہاتھ جانا معیوب سمجھا جاتا ہے۔ ہماری تہذیب اور ثقافت سے متعلق یہی وہ چھوٹی چھوٹی لیکن اہم باتیں ہیں جن کی جانب بیدی اپنے افسانوں میں بے حد خوبصورتی سے اشارے کر جاتے ہیں۔ بھولا دیر تک ماموں کا انتظار کرتے ہوئے سو جاتا ہے۔ بھولا کی ماں بھی اپنے بھائی کے ابھی تک نہ آنے کی وجہ سے تشویش میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ درمیانی رات دادا کی آنکھ کھل جاتی ہے تو ایک نیا منظر سامنے آتا ہے۔ بھولا گھر سے غائب ہے اور لائین بھی ندارد ہوتی ہے۔ گھر میں کھرام مچ جاتا ہے۔ مایا شدت غم سے بے ہوش ہو جاتی ہے۔ دادا بھی بھولا کے غم میں بے حال ہوتے ہیں۔ یہ سلسلہ جاری رہتا ہے کہ گھر کا دروازہ کھلتا ہے۔ بھولا اپنے ماموں کے ساتھ داخل ہوتا ہے۔ ماموں کے بیان سے پتہ چلتا ہے کہ بھولا اسے رات کے اندھیرے اور سنائے میں ایک اجاڑ مقام پر کانٹوں میں الجھا ہوا ملتا ہے۔ ماموں کے پوچھنے پر بھولا نے بتایا ”بابا جی نے آج دوپہر کے وقت مجھے کہانی سنائی تھی اور کہا تھا کہ دن کے وقت کہانی سنانے سے مسافر راستہ بھول جاتے ہیں۔ تم دیر تک نہ آئے تو میں نے یہی جانا کہ تم راستہ بھول گئے ہو اور بابا نے کہا تھا کہ اگر کوئی مسافر راستہ بھول گیا تو تم ذمہ دار ہوں گے نا۔“

کہانی جب اپنے انجام کو پہنچتی ہے تو قاری کے ذہن پر بھولا ایک گہرا تاثر چھوڑ جاتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ بھولا امید اور رہبری کا استعارہ ہے۔ بھٹکے ہوئے انسانوں کو

راستہ دکھانے کا کام ایک معصوم بچہ ہی کر سکتا ہے یہ احساس بھی ہوتا ہے کہ مصائب اور پریشانیوں کا شکار ایک خاندان جو ایک جوان بیوہ 'ضعیف العمر' دادا اور معصوم پوتے پر مشتمل ہے۔ حالات کی کڑی دھوپ میں اگر کسی سائے کے نیچے پناہ لے سکتا ہے تو وہ سایہ ایک معصوم بچے کے وجود کا ہو سکتا ہے۔

افسانے میں بھولا کا کردار ایک ایسی نفسیاتی گتھی ہے جس کا سلجھانا قاری کے لیے ایک دلچسپ عمل ہو سکتا ہے۔ بچے کی معصومانہ فطرت کا ایک نیا پہلو اس وقت سامنے آتا ہے۔ جب دادا کہانی سنانے کے بعد اس سے کہتا ہے کہ دن کو کہانی سنانے سے مسافر راستہ بھول جاتے ہیں۔ اگر کوئی مسافر راستہ بھولے تو اس کے ذمہ دار تم ہو گے۔ یہ ایک معمولی سی بات تھی لیکن بھولا اس کو اپنے ننھے سے ذہن میں بٹھالیتا ہے۔ اور ماموں کے دیر تک نہ آنے کے لیے خود کو ذمہ دار سمجھتا ہے۔ وہ دیر رات گئے ماموں کی تلاش میں گھر سے نکل جاتا ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا ایک بچہ رات کے اندھیرے میں تنہا گھر سے نکل کر ایک اجاڑ مقام کی طرف اپنے ماموں کو ڈھونڈنے کے لیے بغیر کسی ڈر کے جاسکتا ہے۔ جب کہ تاریکی و تنہائی سے ڈر نیز مافوق الفطرت وغیرہ مرئی اشیاء کا خوف اس کی فطرت کا جزو لازم ہے۔ آخر وہ کون سا جذبہ یا خیال ہے جو اس اقدام کا محرک بنتا ہے؟ کیونکہ عام حالات میں ایک بچے سے اس فعل کی توقع نہیں کی جاسکتی۔ اس سوال کا جواب بچے کے ذہن کی اس نفسیاتی گرہ کو کھولنے پر مل جاتا ہے جس کی جانب بیری نے انتہائی فنکارانہ طور پر اشارہ کیا ہے۔ بھولا عام حالات میں دادا کی اس بات کا اتنا اثر نہیں لیتا کہ مسافر اگر راستہ بھولے گا تو محض اس کی وجہ سے کیونکہ اس نے دن میں کہانی سنانے کی ضد کی ہے۔ وہ ماموں کے آنے کا انتظار کرتا اور تھوڑی دیر بعد سب کچھ بھول کر اپنے معمولات میں مشغول ہو جاتا۔ لیکن وہ دادا کی اس بات کو ذہن میں بٹھالیتا ہے اور جب ماموں دیر تک نہیں آتا تو وہ خود کو ذمہ دار سمجھتا ہے۔ رات کی تنہائی میں باہر جانے اور ماموں کو ڈھونڈ کر گھر لانے کی اس کوشش کے پیچھے اس کی فطرت کا وہ پہلو چھپا ہوا ہے جو اسے عام بچوں سے زیادہ زرد حس بناتا ہے۔ اس کی اس کیفیت کی سب سے بڑی وجہ اس کے باپ کی موت ہے۔ وہ احساس تحفظ جو اسے باپ کی موجودگی میں حاصل ہوتا اس کی طفلانہ

معصومیت کو برقرار رکھتا لیکن باپ کی عدم موجودگی میں یہ احساس اسے ایک ذمہ دار انسان بنا دیتا ہے کہ اب بیوہ ماں اور بوڑھے دادا کی آخری سہارا دی ہے۔ ماں اور دادا کا اس سے والہانہ لگاؤ اس کے اس جذبہ کو اور تقویت دیتا ہے۔ یہ تقریباً اسی طرح کی صورت حال ہے جس طرح کی پریم چند کے افسانے ”عید گاہ“ میں تھی۔ جہاں معصوم حامد عید کی نماز کے بعد عام بچوں کی طرح کھلونوں اور مٹھائیوں کی دوکان کی طرف دوڑتا ہے۔ لیکن دوکان پر پہنچتے ہی وہ ایک بچے کی جگہ گھر کی ایک ذمہ دار شخصیت بن جاتا ہے۔ اس کو یہ خیال آتا ہے کہ اس کے لیے کھلونوں سے زیادہ بوڑھی دادی کے لیے ایک چمنا ضروری ہے۔ کیونکہ ان کی انگلیاں تو بے پروائی سینکتے وقت جل جایا کرتی ہیں۔ بھولا بھی حامد کی طرح باپ کے سائے سے محروم ہے۔ اس لیے عام بچوں کے مقابلے میں زیادہ حساس ہے۔ دادا کا یہ کہنا کہ اگر کوئی مسافر راستہ بھول گیا تو اس کی ذمہ داری تم پر ہوگی بھولا کو ذہنی کشمکش میں گرفتار کر دیتا ہے یہی وجہ ہے کہ کہانی سن کر بھی اس کی طبیعت بے نشان نہیں ہوتی۔ وہ یہ محسوس کرتا ہے کہ مہمان کا بحفاظت گھر پہنچنا ضروری ہے۔ کیونکہ اس کے ساتھ ساتھ اس کی ماں بھی آنے والے کا انتظار کر رہی تھی۔ دادا کی زبانی اسے معلوم ہو چکا تھا کہ اس کا ماموں اس کی ماں کا بھائی ہے۔ گو کہ یہ بات اس کے ننھے سے ذہن میں نہیں آ رہی تھی کہ ایک شخص بیک وقت اس کا ماموں اور اس کی ماں کا بھائی کس طرح سے ہو سکتا ہے۔ پھر بھی مہمان کے لیے ماں کا انتظار اسے مجبور کر دیتا ہے اور وہ رات کے اندھیرے میں گھر سے نکل پڑتا ہے۔ انسانی ذہن کی یہ وہ نفسیاتی تمہیں ہیں جنہیں بیدی یکے بعد دیگرے کھولتے چلے جاتے ہیں۔ وہ ہمیں اس حقیقت تک پہنچا دیتے ہیں کہ حالات انسان کی فطرت کو بدلنے میں اہم کردار نبھاتے ہیں۔ اس سے وہ افعال سرزد ہوتے ہیں جن کی عام حالات میں اس سے توقع بھی نہیں کی جاسکتی۔

بیدی کا ایک اور افسانہ کردار نگاری کے لحاظ سے اہم ہے۔ یہ افسانہ ”ہمدوش“ کے عنوان سے ان کے پہلے افسانوی مجموعے دانہ و دام میں شامل ہے۔ ”ہمدوش“ چند مریضوں کی کہانی ہے جو ایک مرکزی شفا خانہ میں داخل ہیں۔ اسپتال کے باہر صحت مند انسانوں کو مختلف قسم کی تفریحات اور معمولات زندگی میں مشغول دیکھ کر ان میں سے ہر ایک کی خواہش

اس شفا خانے سے نجات حاصل کرنے اور دوبارہ ایک نارمل زندگی گزارنے کی ہے۔ کہانی کاراوی اس کہانی کا ایک کردار ہے جو سکھ ہے اس کی ایک ٹانگ بیکار ہے جسے کاٹ کر جسم سے الگ کر دینے کا مشورہ ڈاکٹروں نے دیا ہے۔ اس کے علاوہ اشچرج لال اور عظیم الدین کھیزا مغلی (جو کھیزا مغل کا رہنے والا ہے) دو ایسے مریض ہیں جو مہلک امراض میں گرفتار ہیں۔ ایک نرس گرٹی ہے جو ان مریضوں کی دیکھ بھال کے ساتھ ساتھ ان کی ہمت بھی بڑھاتی ہے۔ ایک چھوٹا سا وہم کہانی کا مرکز بن جاتا ہے کہ ایک خاص انداز سے مریض کا اکڑوں بیٹھا نحوست لاتا ہے۔ کھیزا مغلی اکثر اسی انداز سے اکڑوں بیٹھتا ہے۔ سردار اسے منع کرتا ہے کیونکہ وہ اس وہم کا اسیر ہے کہ یہ طرز نشست بدشگونی کی علامت ہے:

”جب پرندہ پرواز کے لیے پر توڑتا ہے اور پنچے کا پھلا حصہ زمین پر سے اٹھا کر نشست و پرواز کی درمیانی حالت میں ہوتا ہے، اسے صورت نامض کہتے ہیں۔ بیمار کے لیے صورت نامض بیٹھنا معیوب اور بدشگونی کی علامت گنا جاتا ہے۔ ہاں جو اس دنیا میں سے ایڑیاں اٹھا کر فضائے عدم میں پرواز کرنا چاہے وہ بیمار بلا خوف اس حالت میں بیٹھے۔

کھیزا مغلی اسی طرح بیٹھا تھا میں نے اسے یوں بیٹھنے سے منع کیا۔“

ان مریضوں کی زندگی امید اور یاس کے درمیان گزر رہی ہے۔ ایک طرف زندہ رہنے اور پھر سے صحت یاب ہونے کی خواہش ہے لیکن دوسری طرف موت کا خوف ان کے دل و دماغ کو ایک غیر یقینی صورت حال سے دوچار کیے رہتا ہے:

”بھائی..... کیا ہم ان چوڑے دالیوں، ان خوانچے والوں

..... مزدوروں کے ہمدوش چل سکیں۔“

مرض کی شدت کے باوجود دل مختلف قسم کی خواہشات کی آماجگاہ ہے۔ زندہ رہنے کی خواہش، مرکزی شفا خانے کی مرمت طلب چہار دیواری کے باہر صحت مند زندگی کا لطف

اٹھاتے ہوئے لوگوں کے ہمراہ چلنے کی خواہش اور چند خوش قسمت مریضوں کے گھر سے آئے ہوئے لذیذ کھانوں کو دیکھ کر اچھا کھانا کھانے کی خواہش۔ یہ وہ خواہشات ہیں جو جینے کی انگ پیدا کرنے کے ساتھ موت کے سامنے میں موجودہ زندگی کو آسان بنانے کا کام بھی کرتی ہیں۔ اس طرح موت سے لڑتے ہوئے کچھ مریض ٹھیک ہو کر اسپتال سے باہر آ جاتے ہیں۔ جن میں سردار اور اشچرج لال بھی شامل ہیں۔ لیکن کچھ موت کا شکار ہو جاتے ہیں۔ ان مرنے والوں میں کھینڑا مغلی کی موت اس وہم کو یقین میں بدلنے کا ذریعہ بن جاتی ہے کہ بیماری کی حالت میں ایک خاص طرح سے اکڑوں بیٹھا نحوست کی علامت ہے۔

افسانے کے بھی کردار اپنی جگہ اہم ہیں نیز بحیثیت مجموعی افسانے کی تاثراتی فضا کی تشکیل میں حصہ لیتے ہیں۔ لیکن کھینڑا مغلی کا کردار ایک مریض کی نفسیات کی صحیح اور سچی تصویر پیش کرتا ہے۔ اس کا اکڑوں بیٹھنا سردار کے لیے کرب کا باعث ہے اسے یہ وہم ہے کہ یہ طرز نشست نحوست کی علامت ہے۔ وہ مغلی کو منع کرتا ہے لیکن کبھی کبھی مغلی اس کی اس بات پر توجہ نہیں دیتا اور بے خیالی میں بار بار اسی طرح بیٹھ جایا کرتا ہے۔ اس کا یہ طرز نشست سردار کے وہم کی روشنی میں قاری کو ذہنی طور پر اس کے انجام کے لیے تیار کر دیتا ہے۔ کھینڑا مغلی خود موت کے قدموں کی آہٹ سن رہا ہے۔ زندہ رہنے کی خواہش خطرناک بیماری کے باوجود اس کا ساتھ نہیں چھوڑتی۔ وہ انتہائی مایوسی کے عالم میں صحت مند لوگوں کو دیکھ کر بار بار سردار سے یہ سوال کرتا ہے کہ کیا ہم لوگ کبھی ان لوگوں کے ہمراہ چل سکیں گے۔ اس سوال کا جواب سردار کے پاس بھی نہیں ہے لیکن وہ مغلی کی ہمت بڑھاتا ہے۔ نرس گرٹی بھی دوسرے مریضوں کی بہ نسبت اس پر زیادہ توجہ دیتی ہے۔ کھینڑا مغلی کی اجڈ گنوار حرکتیں بھی اس کے لیے باعث تفریح ہوتی ہیں۔ اکثر وہ اس کے پاس بیٹھ کر باتیں کرتی ہے۔ اکثر اپنی خوبصورت انگلیاں اس کے جہلمی تراش کے بالوں میں پھیرتی ہے۔ لیکن جس قدر وہ مغلی پر توجہ دیتی ہے اس کا یہ وہم یقین میں بدلتا جاتا ہے کہ اب اس کی زندگی کے دن تھوڑے ہیں۔ وہ اپنے خیالات کا اظہار ان الفاظ میں کرتا ہے:

”وہ محض میری دل جوئی کے لیے مجھ سے پیار کرتی ہے۔“

مریض کو ہر ممکن طریقے سے خوش رکھنا ان کے پیشے کی خصوصیت ہے اور پھر گرثی میں جذبہ رحم بھی تو بہت ہے۔ وہ جانتی ہے کہ میرے دن بہت قریب ہیں۔ اور پھر اس چہرے پر روکھا پھیکا تبسم بھی رقص نہ کرے گا۔“ ۹

چند آدمیوں کا ایک ڈبل فلائی راڈنی خیمہ کے نیچے دعوت اڑانا اور آپس میں ہنسی مذاق کرنا زندگی سے بھرپور ایک ایسا منظر ہے جو کھینچا مغلی کے ذہن میں ایک ہلچل پیدا کر دیتا ہے۔ ذہنی انتشار کے عالم میں وہ ایک بار پھر اپنا سوال دہرانے پر مجبور ہو جاتا ہے:

”بھائی... کیا ہم ان لوگوں کے ہمدوش ہو بھی سکیں

گے۔“ ۱۰

صحت مند انسانوں کے ساتھ چلنے کی یہ خواہش بارہا اس کے دل میں پیدا ہوتی ہے چونکہ وہ ایک غیر یقینی صورت حال کا شکار ہے لہذا بار بار یہ جملہ دہرا کر دوسروں سے اپنے اس سوال کا جواب اثبات میں چاہتا ہے۔ گو کہ اس کو سرداری کی جانب سے ہمیشہ یہ جواب ملتا ہے کہ وہ جلد صحت یاب ہو جائے گا لیکن پھر بھی اسے یہ یقین نہیں آتا کہ اب وہ دوبارہ اسپتال کی چہار دیواری سے زندہ باہر آ سکے گا۔ دوسروں کی ہمدردی اور خلوص سے وہ شاکہ کی نظر آتا ہے کیونکہ یہ خیال اس کے دل و دماغ میں جاگزیں ہو چکا ہے کہ لوگ اس سے ہمدردانہ اور شفقت آمیز برتاؤ اس لیے کر رہے ہیں کیونکہ اس کی زندگی چند روزہ ہے۔ نرس کی تیمارداری دوسرے مریضوں کی تسلی آمیز باتیں اسے حقیقی صورت حال کا احساس کرا دیتی ہیں اور پھر ایک دن وہ خاموشی سے موت کی گہری نیند سو جاتا ہے۔

بیدی کا ایک اہم افسانہ ”صرف ایک سگریٹ“ ہے جو ان کے پانچویں افسانوی مجموعے ”ہاتھ ہمارے قلم ہوئے“ میں شامل ہے۔ یہ افسانہ ایک بوڑھے انسان کی نفسیات کی سچی عکاسی کرتا ہے۔ سنت رام نام کا یہ بوڑھا شخص ایک ایسا کردار ہے جس نے ایک

باعمل زندگی گزاری ہے۔ ایک بڑی Advertising Agency کا مالک ہونے کی وجہ سے دولت مند بھی ہے۔ اس نے اپنے بیوی بچوں کو انتہائی پر آسائش اور خوشحال زندگی مہیا کی ہے۔ لیکن اب وہ بوڑھا ہو چکا ہے اور بقول وارث علوی عمر کے اس حصہ میں :

”قویٰ مضحک ہو جاتے ہیں آرزوئیں جاگ اٹھتی ہیں۔

جب وہ لوگ بیگانے ہو جاتے ہیں جن کی سب سے زیادہ

ضرورت ہوتی ہے جب بیوی میں دلچسپی کم ہو جاتی ہے اور نوجوان

سکریشری کے لیے ہوس بیدار ہو جاتی ہے جب سب کچھ کمانے

کے باوجود زندگی کی لا حاصلی کا احساس شدید ہو جاتا ہے۔“

سنت رام کا بڑا لڑکا پال ہے جو ۲۶ یا ۲۷ سال کا جوان ہے اس کے علاوہ اس کی بیوی یعنی پال کی ماں جسے وہ دھوبن کہہ کر بلاتا ہے۔ ایک لڑکی لاڈو جس کی شادی ہو چکی ہے دوسری لڑکی چھٹکی جو اب جوان ہو رہی ہے اور سب سے چھوٹا لڑکا رمن جو ابھی لڑکپن کی حدود میں ہے۔ یہ وہ افراد ہیں جن کے گرد بیدی نے اس کہانی کا تانا بانا بنا ہے۔ سنت رام اس کی بیوی دھوبن اور بڑا لڑکا پال افسانے کے مرکزی کردار ہیں۔ انہیں تین کرداروں کی باہمی کشمکش کہانی کو آگے بڑھاتی ہے۔ سنت رام چونکہ عمر کی اس منزل میں ہے جب دوسرے اہل خانہ کی بے اعتنائی کا احساس ہونا ایک فطری بات ہے۔ اس کا یہ جذباتی رویہ ہی اس کی پہچان قائم کرتا ہے۔ چونکہ اسے اپنے کاروبار میں خسارہ بھی ہو چکا ہے اس لیے وہ یہ محسوس کرتا ہے کہ گھر والے جو اس کی طرف توجہ نہیں دیتے اس کی ایک اہم وجہ کاروبار میں گھانا بھی ہے۔ اس کے خیال کے مطابق اس خسارے کے لیے گھر والے شاید اسے ذمہ دار سمجھتے ہیں۔ سنت رام احساس عدم تحفظ کا شکار ہے اس احساس کے تحت اس کے مختلف رویے ہمارے سامنے آتے ہیں۔ اس کی نفسیات کا مطالعہ کرنے کے سلسلے میں افسانے سے یہ اقتباس بے حد معاون ثابت ہو سکتا ہے۔ بیدی نے انسانی نفسیات کے گہرے مشاہدے کو بروئے کار لاتے ہوئے اس کردار کے مختلف پہلوؤں پر ان الفاظ میں روشنی ڈالی ہے :

”چھوٹے دو بچے لڑکا اور لڑکی اپنے ماموں کے ہاں گڑ

گاؤں گئے ہوئے تھے ان کے بستر خالی پڑے ہوئے بیکاری کے عالم میں پڑے چھت کوٹکا کرتے۔ بڑا پال یہیں تھا۔ جس کے خرائے سنائی دے رہے تھے۔ کیسے دیکھتے دیکھتے وہ بڑا ہو گیا تھا اور سنت رام کے تسلط سے نکل گیا تھا۔ پہلے سنت رام اسے اس کی غلطی پر ڈانٹتا تھا تو وہ مختلف طریقوں سے احتجاج کرتا تھا۔ ماں سے لڑنے لگتا۔ چائے کی پیالی اٹھا کر کھڑکی سے پھینک دیتا۔ لیکن اب وہ باپ کی ڈانٹ کے بعد خاموش رہتا تھا جو بات سنت رام کو اور بھی کھل جاتی سنت رام چاہتا تھا کہ وہ اس کی بات کا جواب دے اور جب وہ کہیں جواب دے دیتا تو سنت رام اور بھی آگ بگولہ ہوا اٹھتا وہ چاہتا تھا کہ بیٹا اس کی بات کا جواب دے اور نہیں بھی چاہتا تھا۔ وہ نہیں جانتا تھا کہ آخر وہ چاہتا کیا تھا۔ سنت رام نے اپنے بیٹے پال کے سلسلے میں اپنی زندگی کا آخری چاہنا کوئی چھ برس پہلے مارا تھا جو اب تک گھس چکا تھا۔ اب تو وہ اس سے ڈرنے لگا تھا۔“ ۱۲

سنت رام اپنے لڑکے سے بہت پیار کرتا ہے اور اس کی خصوصی توجہ کا خواہاں ہے مندرجہ بالا چند سطور اس کی اس خواہش کو سامنے لاتی ہیں۔ جب وہ یہ دیکھتا ہے کہ اس کا لڑکا پال اسے نظر انداز کرتا ہے تو اسے چوٹ پہنچتی ہے۔ حالانکہ اس کا خیال غلط ہے۔ پال کا کوئی بھی فعل ایسا نہیں ہے جس سے کہ اسے تکلیف پہنچے۔ یہ اور بات ہے کہ چونکہ وہ ابھی جوان ہے اور عمر کی اس منزل سے دور ہے جب ایک پختہ ذہنی شعور انسان کا راہبر ہوتا ہے۔ اس لیے وہ اپنے باپ کے احساسات کو سمجھنے سے قاصر ہے۔ وہ دانستہ یا نادانستہ ایسی باتیں کہہ جاتا ہے جو سنت رام کو عمر کے اس حصے میں تکلیف دیتی ہیں۔ زندگی کا یہ دور ایک بہتر اور سلجھے ہوئے رویہ کا متقاضی ہوتا ہے۔ بیدی نے عمر کے اس حصہ میں انسان کے جذبات و احساسات کی عکاسی نفسیاتی نقطہ نظر سے کی ہے۔ سنت رام کو چھوٹی چھوٹی باتیں شدید ذہنی تکلیف میں مبتلا کر دیتی ہیں۔ پال کا یہ کہنا کہ دس سال اسے باپ کے چکر سے نکلنے میں لگے ہیں اور وہ مزید دس سال

ایک امیر لڑکی کے چکر سے ٹکٹے میں نہیں ضائع کرنا چاہتا سنت رام کو یہ احساس دلادیتا ہے کہ اب اس کا لڑکا اس کے کہنے میں نہیں رہا۔ یہ احساس اسے کوفت میں مبتلا کر دیتا ہے۔

در اصل سنت رام کے کردار کا اصل بحران اس کی وہ خواہش ہے جو پوری نہیں ہوتی۔ وہ اپنی بیوی اور اپنے بچوں سے ایک ایسے رویہ کا متقاضی ہے۔ جس میں احترام بھی ہو اور اس کے وقار کا لحاظ بھی۔ اس بحران کی شدت میں اضافے کا باعث وہ گھانا بن جاتا ہے جو اسے اپنے کاروبار میں ہوا ہے۔ سنت رام اپنے بحران کا جواز اسی کاروباری نقصان میں تلاش کرتا ہے اور پھر اسی کے پس منظر میں رشتوں کی جذباتی تفہیم کرتا ہے۔ سنت رام کا یہ ذہنی انتشار اس کے اپنے لڑکے پال اور بیوی دہی عرف دھوبن کے تئیں ایک طرفہ طور پر یہ رائے قائم کرنے کا باعث بنتا ہے کہ انہیں اس کی بالکل فکر نہیں ہے۔ حالانکہ بیوی اور بیٹا اپنے باپ کے اس طبعیاتی بحران سے بے خبر ہیں۔ وہ اس کی باطنی کیفیت کا مشاہدہ کرنے میں ناکام رہتے ہیں۔ ان کی یہ غفلت سنت رام کے احساس عدم تعلق میں اور بھی اضافے کا سبب بنتی ہے۔ نتیجتاً اس کی شکایت میں اضافہ ہوتا چلا جاتا ہے۔ اسے اب اس بات کا احساس بھی ہے کہ پال اپنے پیروں پر کھڑا ہو چکا ہے اور خود کفیل ہے۔ ظاہر بات ہے کہ اب اسے کسی چیز کی حاجت نہیں تھی۔ اب اسے اپنی ضروریات کے لیے باپ سے کچھ بھی نہیں مانگنا پڑتا تھا یہ صورت حال سنت رام کے لیے باعث کرب تھی کیونکہ وہ زندگی بھر دیتا آیا تھا۔ اس دینے میں ہی اسے بالادستی اور اختیارات کا احساس ہوتا تھا۔ وہ سوچتا تھا کہ چونکہ اس کے لڑکے کو اس سے کچھ لینا نہیں ہے لہذا اب وہ اس کی بالادستی تسلیم نہیں کرے گا۔ لیکن دوسری طرف وہ خود کو تسلی بھی دیتا ہے کہ لڑکا خواہ کتنا ہی خود کفیل ہو جائے مگر باپ کے احسانات کے بوجھ سے نجات نہیں حاصل کر سکتا۔ اسی ذہنی الجھاؤ میں وہ ایک رات پال کے کمرے میں قدم رکھتا ہے۔ اسی وقت اسے سگریٹ کی خواہش ہوتی ہے۔ چونکہ وہ آج سگریٹ خریدنا بھول گیا تھا لہذا اطلب سے مجبور ہو کر پال کے سگریٹ کا پیکٹ اٹھا کر بچے ہوئے دو سگریٹوں میں سے ایک سگریٹ پی لیتا ہے۔ سگریٹ پینے کے بعد وہ پال اور خود سے متعلق ان واقعات کے بارے میں سوچتا ہے جو اس کے اس جذباتی بحران کا سبب بنے تھے۔ اسے یاد آتا ہے کہ پال نے اپنا

وہ جوتا پھینک دیا تھا جو ایک مرتبہ اس نے پہن لیا تھا۔ یا پھر وہ جیکٹ جو پال کی تھی اور جسے اس نے محض ایک بار پہن لیا تھا۔ پال نے دوبارہ وہ جیکٹ نہیں پہنی۔ اپنے لڑکے کے انہیں گزشتہ رویوں کے پیش نظر وہ ڈرتا ہے کہ صبح جب وہ ایک سگریٹ کم پائے گا تو اس کا رد عمل کیا ہوگا۔ صبح ہونے پر وہ بیٹے کی ایک ایک حرکت کو نظر میں رکھتا ہے۔ وہ اس کے چہرے پر رات کے واقعے کا رد عمل دیکھنا چاہتا ہے۔ جب پال کی شراب نوشی پر اس کی ماں سرزنش کرتی ہے اور وہ بگڑ کر بغیر ناشتہ کیے گھر سے نکل جاتا ہے تو اس واقعہ سے وہ یہی نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ ماں کی ڈانٹ تو محض بہانہ ہے، ناراضگی دراصل سگریٹ کم ہونے کی وجہ سے ہے۔ وہ دن بھر اسی ذہنی کشمکش میں مبتلا رہتا ہے۔ دفتر میں وہ اسی کے متعلق سوچتا رہتا ہے۔ اسی ذہنی انتشار میں اس نے اسٹیٹ اکسپریس کا ایک کارٹن منگوا لیا۔ گھر واپسی پر پال نے اسے جیب سے ایک پیکٹ نکال کر دیا جو ریشم سو برائن سگریٹ کا تھا۔ وہ برا فرختہ ہو گیا کہ ایک سگریٹ کیا پی لیا پال اسے ذلیل کرنے کے لیے پورا پیکٹ دے رہا ہے۔ غصہ میں ایک ہیجانی کیفیت اس پر طاری ہو گئی۔ وہ پال کو برا بھلا کہتا رہا۔ جب سگریٹ کی بات کھلی تو پال نے کہا کہ اسے پتہ بھی نہیں ہے کہ اس کا ایک سگریٹ سنت رام نے پیا ہے۔ یہ بات سن کر سنت رام کے جذباتی ہیجان کا یہ طوفان اچانک ٹھہر جاتا ہے۔ اسے اپنی غلطی کا شدید احساس ہوتا ہے۔ اپنے بیٹے کو گلے لگا کر پھوٹ پھوٹ کر رونے لگتا ہے۔ پال بھی اس سے معافی مانگ لیتا ہے۔ رات کو وہ پال کے کمرے میں جاتا ہے اور اس کے سر ہانے اپنا خرید ا ہوا اسٹیٹ اکسپریس کا پیکٹ رکھ دیتا ہے۔ پھر وہ پال کے لائے ہوئے ریشم سو برائن کے پیکٹ سے ایک سگریٹ نکال کر جلاتا ہے اور گہرے گہرے کش لینے لگتا ہے۔ اسے اپنے بچے جو خواب شیریں کا مزالے رہے ہوتے ہیں۔ فرشتوں کی طرح حسین اور معصوم لگتے ہیں۔ ان پر ایک پیار بھری نظر ڈال کر وہ صبح کی پرا تھنا کے لیے چلا جاتا ہے۔

بیدی نے سنت رام کے کردار کی تخلیق میں انسانی نفسیات کے مختلف پہلوؤں کے گہرے و جزویاتی مشاہدے کا ثبوت دیا ہے۔ ایک زود حس اور زود رنج بوڑھے انسان کی نفسیات کی انسانی رشتوں کی روشنی میں نہایت دردمندانہ عکاسی بیدی کی اس کہانی میں کی گئی

ہے۔ اس ضمن میں ڈاکٹر آل احمد سرور رقم طراز ہیں:

”اندو اور لاجوتی اور ”ایک چادر میلی سی“ کی رانو کے علاوہ بیدی نے ایک اور غیر فانی کردار ہمیں دیا ہے اور وہ ہے سنت رام کا۔۔۔۔۔ سنت رام بوڑھا ہو گیا ہے مگر بڑھاپے میں بقول ذاکر صاحب بری عادتیں جو ان ہو جاتی ہیں سنت رام اپنے بیٹے سے محبت کرتا ہے اور اس کی جوانی محبت کا بھوکا ہے۔ بیوی اس کے لیے اب دھوہن ہو گئی ہے۔ بڑھاپے میں آدمی زیادہ حساس ہو جاتا ہے۔ یہ بات بڑھ چڑھ کر بہت پھیل کر بہت گہبھر ہو کر سامنے آتی ہے۔“ ۱۳

سنت رام ایک (Composite) کردار ہے۔ اسے اپنے بچوں سے محبت بھی ہے اور وہ ان پر اپنی بالادستی کو لے کر بھی بے انتہا حساس ہے چونکہ عمر کے اس حصے میں ہے جب زود حسی بڑھ جاتی ہے۔ اس لیے وہ عام طور پر شاکی رہتا ہے۔ اس میں غیر محفوظ ہونے کا رجحان بڑھ جاتا ہے۔ نئی نسل کے طرز زندگی اور سوچ کو وہ سمجھنے سے قاصر ہے۔ اسی لیے اپنے بیٹے کے رویہ میں وہ ایسی چیزوں کو ڈھونڈنے کی برابر کوشش کرتا رہتا ہے جن سے اس کے اس خیال کو تقویت پہنچے کہ اس کا بیٹا چونکہ اب اس کا محتاج نہیں لہذا اس سے بے پروا ہے۔ یہ ساری باتیں سنت رام کے جذباتی رویوں کو متعین کرنے میں اہم کردار ادا کرتی ہیں۔ نیز اسے ہماری اور آپ کی دنیا کا ایک جیتا جاگتا کردار بنا دیتی ہیں۔ ایک ایسا کردار جو ہمارے آپ کے آس پاس موجود ہے اور جسے ہم برابر دیکھتے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ اس کا نفسیاتی تجزیہ کرنے میں ناکام رہتے ہیں۔

بیدی کے اہم کرداروں میں ”بھاگو“ کا کردار بھی شامل ہے جو ان کے افسانے ”کوارنٹین“ کا مرکزی کردار ہے۔ شہر میں طاعون کی وبا پھیلنے اور حفظان صحت کے اصولوں کے تحت بیمار لوگوں کو شہر سے الگ کوارنٹین میں منتقل کر دینے کے پس منظر میں بیدی نے طبی عملے کی بے حسی اور لاپرواہی نیز طبی سہولتوں کے فقدان کے سبب مریضوں کے ناگفتہ بہ

حالات سے گزرنے کو اس کہانی کا موضوع بنایا ہے۔ بھاگو ایک عیسائی مہتر ہے جو طاعون کے مریضوں کی دیکھ بھال انتہائی جانفشانی سے کرتا ہے۔ وہ ایک سیدھا سادہ انسان ہے جس پر یسوع مسیح کی تعلیمات کا گہرا اثر ہے۔ خدمت خلق کا جذبہ اس میں کوٹ کوٹ کر بھرا ہوا ہے۔ وہ اپنی راحت اور صحت سے بے پروا سارا وقت کوارنٹین کے مریضوں کی دیکھ بھال اور تیمارداری میں گزار دیتا ہے۔ صیغہ متکلم (راوی) ایک ڈاکٹر ہے جو فرض شناس اور ذمہ دار شخص ہے۔ وہ ایک اچھے ڈاکٹر کی طرح اپنے فرائض سے عہدہ برآ ہونے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن اس میں بھاگو کی طرح خدمت انسانی کا وہ جذبہ نہیں ہے جو انسانیت کی معراج ہے۔ وہ چند پابندیوں کے تحت زندگی بسر کرتا ہے۔ اپنے اس دائرے سے باہر آ کر اپنے فرائض کی انجام دہی سے قاصر ہے۔ جب کہ بھاگو ان حدود سے بالاتر ہے۔ وہ حفظان صحت کے تمام اصولوں کو بالائے طاق رکھ کر مریضوں کی خدمت کرتا ہے۔ اس کی زندگی ایک مشن ہے۔ اپنے خیالات کا اظہار وہ ان الفاظ میں کرتا ہے:

بابو میں کس لائق ہوں مجھ سے کسی کا بھلا ہو جائے یہ نکماتن

کسی کے کام آ جائے اس سے زیادہ خوش قسمتی کیا ہو سکتی ہے۔“ ۱۳

کوورنٹین میں مریضوں کی خدمت اور دیکھ بھال بھاگو کو ایک روحانی سکون پہنچاتی ہے۔ وہ ڈاکٹر سے بارہا مریضوں کی بگڑتی حالت اور کوورنٹین کی بد نظمی کی شکایت کرتا ہے۔ سب سے زیادہ اذیت اسے اس وقت پہنچتی ہے جب مردہ جسموں کے ساتھ ایک بے ہوش مریض کو بھی کوورنٹین کا عملہ بدترین لاپرواہی کا مظاہرہ کرتے ہوئے آگ کے شعلوں کے حوالے کر دیتا ہے۔ جب مریض چیختا ہے تو بھاگو اسے بچانے کی کوشش کرتا ہے اور خود اپنے ہاتھ جلا بیٹھتا ہے۔ مریض کو وہ آگ سے نکال لیتا ہے۔ لیکن چونکہ اس کا جسم کافی حد تک جل چکا ہے۔ اس لیے تھوڑی دیر بعد وہ تڑپ تڑپ کر بھاگو کے ہاتھوں میں دم توڑ دیتا ہے۔ بھاگو پر اس حادثے کا شدید رد عمل ہوتا ہے۔ وہ ڈاکٹر سے کہتا ہے کہ کاش اس نے مریض کو نہ بچایا ہوتا کیونکہ اس طرح تڑپ کر مرنے کی بجائے وہ اسی وقت جل کر مر جاتا تو زیادہ بہتر ہوتا۔ وہ مریض کی اس دردناک موت کے لیے کوورنٹین کے عملے کو ذمہ دار ٹھہراتا ہے:

”آپ جانتے ہیں وہ کس بیماری سے ...

مرا؟ پلگ سے نہیں کونٹین سے کونٹین سے!“ 15

بھاگو کی بیوی کو بھی طاعون اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ وہ ڈاکٹر کے پاس بھاگ کر آتا ہے۔ پہلے تو ڈاکٹر جانے سے انکار کر دیتا ہے لیکن جب بھاگو اسے کوارنٹین لارہا ہوتا ہے تو ڈاکٹر پہنچ جاتا ہے۔ دوا دینے کے باوجود بھاگو کی بیوی ختم ہو جاتی ہے۔ شہر میں وبا کا زور کم ہونے کے بعد حالات معمول پر آ جاتے ہیں۔ ڈاکٹر کو اس کی خدمات کے صلے میں انعام و اکرام سے نوازا جاتا ہے۔ جب وہ خوشی اور غرور کے طے جلے اثرات کے نشے سے سرشار گھر آتا ہے تو بھاگو اسے مبارک باد دینے کے لیے وہاں موجود ہوتا ہے۔ وہی بھاگو جس نے اپنی خدمت اور تہار داری سے لاتعداد مریضوں کی جان بچائی تھی لیکن جسے کوئی انعام ملتا تو درکنار کسی نے اس کی ان خدمات کا اعتراف بھی نہیں کیا تھا۔ لیکن وہ پھر بھی شاکی نہیں تھا۔ شاید اسے یہ معلوم ہی نہیں تھا کہ یہ کامیابی اس کی ہے جس کا سہرا آج ڈاکٹر کے سر باندھا جا رہا ہے۔

بھاگو ایثار نفسی اور انسانی درد مندی کی ایک علامت بن کر سامنے آتا ہے حالانکہ اس میں ایک دلی کی اعلیٰ ترین صفات موجود ہیں لیکن بیدی اسے سنت بنا کر نہیں پیش کرتے ہیں۔ بلکہ یہ دکھاتے ہیں کہ یہ اعلیٰ ترین صفات ایک عام آدمی میں بھی ہو سکتی ہیں۔ بقول وارث علوی:

”بھاگو میں ایک سنت کی روح چھپی ہوئی ہے۔ اس کے باوجود ہم بھاگو کو ایک سنت کی طرح دیکھتے ہیں نہ پوجتے ہیں۔ وہ افسانہ میں ایک بہتر ہی رہتا ہے۔ ایک معمولی آدمی جو اپنے اندر ایک غیر معمولی دل رکھتا ہے۔ نہ تو سماج اس کی قدر پہچانتا ہے نہ اسے اس بات کی فکر ہوتی ہے کہ اس کی قدر کی جائے۔ گویا بیدی معمولی آدمی کو ہیر و بنا کر یا اس کے قدر کو بڑھا کر اسے غیر معمولی نہیں بناتے بلکہ اس کے اندر جھانک کر اس کے عمل کے سرچشموں کو تلاش

کر کے یہ دکھاتے ہیں کہ ان معمولی آدمیوں کے معمولی کاموں کے پیچھے کیسی زبردست روحانی طاقتیں چھپی ہوئی ہوتی ہیں۔“ ۱۶

بھاگو جس طرح چھوت کا کوئی خوف محسوس کیے بغیر مریضوں کی خدمت کرتا ہے وہ اس بات کا واضح ثبوت ہے کہ اس کی یہ بے خوفی خود پرستی کی مکمل نفی سے پیدا ہوئی ہے۔ کیونکہ انسان کے اندر احساس برتری اس کے دائرہ عمل کو محدود کر دیتا ہے۔ احساس برتری کے تحت وہ کسی نہ کسی انسانی کمزوری کا شکار ہو جاتا ہے۔ گو کہ ان کمزوریوں کے باوجود انسان اخلاق کا ایک اچھا نمونہ بن سکتا ہے۔ خدمت خلق کا جذبہ بھی اس کے دل میں پرورش پاسکتا ہے لیکن وہ انسانیت کی معراج نہیں حاصل کر سکتا۔ ڈاکٹر ایک اچھا انسان ہے لیکن اس مقام سے بہت دور ہے جس پر بھاگو فائز ہے۔ حالانکہ خود بھاگو اپنی اس بلندی سے بے خبر ہے لیکن ڈاکٹر کو اس کا احساس ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب اسے انعام و اکرام سے نوازا جاتا ہے تو اس کا یہ احساس جاگ اٹھتا ہے۔ وہ خود کو بھاگو کے مقابلے میں بہت کم تر محسوس کرتا ہے۔ کیونکہ بھاگو اسے قربانی، ایثار، نفسی اور خدمت خلق کی ان منزلوں سے بھی آگے دکھائی دیتا ہے جہاں سے خود اس کے قدم کو سوں دور ہیں۔ جس وقت بھاگو ڈاکٹر کو انعام ملنے پر مبارکباد دیتا ہے تو یکنخت وہ قاری کے دل و دماغ پر چھا جاتا ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن اس کے کردار کی خصوصیات کا جائزہ لیتے ہوئے لکھتے ہیں:

”اس کی روح ساری کائنات میں سما جانے کے لیے بے چین ہے اس کی ہمدردیاں عالم گیر اس کی دلچسپیاں آفاقی اور اس کے حوصلے بے نہایت ہیں۔ لیکن اس کے اقدار و تصورات وہ اقدار و تصورات جن کے قائم کرنے کا حق ساری مخلوقات میں انسان اور صرف انسان ہی کو تفویض ہوا ہے۔ یہی اقدار و تصورات اس کے زنداں اور مجلس ہیں اور اس کا ضمیر قید خانوں میں زنجیریں پہنے چھوٹا سا علم بغاوت بلند کیے ہوئے ہے۔“ ۱۷

بیدی نے بھاگو کے کردار کی تشکیل میں چند واقعات کے ذریعہ اس کی نفسیات کی بیچ

دریچ تہوں کو کھولنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ اس سلسلے میں پہلا موقع وہ آتا ہے جب کوارنٹین کا عملہ ایک زندہ انسان کو مردوں کے ساتھ جلانے کے لیے پٹرول چھڑک کر آگ لگا دیتا ہے۔ بھاگو اس مریض کو بچانے کی کوشش میں خود بھی جل جاتا ہے لیکن اس کی یہ کوشش بیکار ہو جاتی ہے اور وہ مریض بعد میں دم توڑ دیتا ہے۔ یہ حادثہ اس کے دل و دماغ کو بے چین کر دیتا ہے:

”بابو جی وہ کوئی بہت شریف آدمی تھا جس کی نیکی اور شریفی (شرافت) سے دنیا کوئی فائدہ نہ اٹھا سکی..... اور بابو جی بھاگو نے اپنی بات جاری رکھتے ہوئے کہا۔ اس کے کچھ عرصہ بعد وہ اتنا ترپا اتنا ترپا کہ آج تک میں نے کسی مریض کو اس طرح جان توڑتے ہوئے نہیں دیکھا ہوگا۔ اس کے بعد وہ مر گیا۔ کتنا اچھا ہوتا جو میں اسے اسی وقت جل جانے دیتا۔ اسے بچا کر میں نے اسے مزید دکھ سہنے کے لیے زندہ رکھا اور پھر وہ بچا بھی نہیں۔ اب انہیں جلے ہوئے بازوؤں سے میں پھر اسے اسی ڈھیر میں پھینک آیا ہوں۔“ ۱۸

بھاگو کے کردار کا ایک اور پہلو جو اس کی شخصیت کے خدو خال کو زیادہ واضح کرتا ہے اس وقت سامنے آتا ہے جب اس کی بیوی طاعون کا شکار ہو کر فوت ہو جاتی ہے۔ وہ کسی بھی طرح اپنی بیوی کو بچانا چاہتا ہے۔ ڈاکٹر کی خوشامد کرتا ہے۔ تاکہ وہ اس کی بیوی کو دوا دے کر ٹھیک کر دے۔ لیکن بیوی کی موت کے بعد اپنے غم کو فرض کی راہ میں نہیں آنے دیتا۔ وہ پھر اسی طرح کوارنٹین کے مریضوں کی دیکھ بھال میں پوری مستعدی سے لگ جاتا ہے۔

کہانی جس وقت نقطہ عروج پر پہنچتی ہے تو بھاگو پھر ہمارے سامنے آتا ہے۔ ڈاکٹر کے اعزاز میں جلسہ ہوتا ہے۔ کیونکہ دنیا اسے لا تعداد مریضوں کو بچانے اور نئی زندگی دینے والے مسیحا کی حیثیت سے لائق ستائش سمجھتی ہے۔ اس جلسہ کی دھوم دھام اور چہل پہل میں بھاگو کہیں نہیں دکھائی دیتا۔ جیسے اس کا اس معرکہ سے کوئی تعلق ہی نہ ہو جسے سر کرنے

کے لیے ڈاکٹر کو انعام و اکرام سے نوازا جا رہا ہے۔ ہاں جب ڈاکٹر مسرت کے جذبے سے سرشار گھر پہنچتا ہے تو بھاگو پھر سامنے آتا ہے۔ ”بابو جی! بہت بہت مبارک باد“

بھاگو کی یہ مبارک باد قدرنا شناس دنیا کے منہ پر ایک زوردار طمانچہ کی شکل میں پڑتی ہے۔ وہ اس جملے کے ساتھ ہی پوری کہانی پر چھا جاتا ہے۔ بیدی محض اسی ایک جملے سے بھاگو کی شخصیت کے خدو خال مکمل کر دیتے ہیں۔ ڈاکٹر احساس کمتری میں ڈوب جاتا ہے۔ اس وقت وہ خود کو بھاگو کے مقابلے میں انتہائی کمتر محسوس کرتا ہے۔ اس کے تاثرات وہی ہوتے ہیں جو ایک اچھے اخلاق کے حامل شخص کے کسی ولی یا سنت کے حضور میں پہنچنے پر ہوتے ہیں۔ وہ ان الفاظ میں بھاگو کی اس انسان دوستی اور ایثار نفسی نیز خدمات کا وہ صلہ پیش کرتا ہے جو صرف بھاگو جیسے بے لوث خدمت گزار کا ہی مقدر ہو سکتا ہے:

”دنیا تمہیں نہیں جانتی۔ بھاگو تو نہ جانے میں تو جانتا ہوں“

تمہارا یسوع تو جانتا ہے۔“ ۱۹

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے بیدی کے افسانوں پر استعاراتی اور اساطیری اثرات کا جائزہ لیا ہے۔ اس نقطہ نظر سے اگر بیدی کی کہانی ”من کی من“ کا جائزہ لیا جائے تو دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ مادھو اس افسانے کا مرکزی کردار ہے اس کی پیدائش سے متعلق مافوق الفطری واقعہ کو مد نظر رکھتے ہوئے یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ اساطیری روایت سے مادھو کی پیدائش کا گہرا رشتہ ہے۔ اس کی تخلیق چکنی مٹی کے ڈھیلے سے ہوئی تھی۔ دریا کی طغیانی نے پانی بھی فراہم کر دیا۔ ہوا بھی میسر تھی۔ ٹھا کر جی کے پاؤں چھوتے ہی آگ اور آکاش کی دستیابی آسان ہو گئی۔ بس پھر کیا تھا ان پانچ عناصر کے ملنے سے مادھو کی تخلیق عمل میں آئی۔ یہ تخلیقی تصور ہندوستانی فلسفہ اور اساطیر سے متعلق ہے۔ گاؤں والے مادھو کی اس مافوق الفطری پیدائش پر یقین نہیں کرتے مگر افسانہ نگار سیتاجی کنتی پتر کرن اور رام چندر جی کے صاحبزادے کش کی پیدائش کا ذکر کر کے مادھو کی غیر فطری ولادت کا جواز فراہم کرتا ہے۔ اس طرح وہ مادھو کو اساطیری کرداروں سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ علاوہ ازیں اس کے اندر انسانی ہمدردی اور دردمندی کی ان خصوصیات کی بھی بازیافت کرتا ہے جو اسے عام انسانی سطح سے

اوپر اٹھا دیتی ہیں۔ بیدی اپنے اس کردار کا تعارف ان الفاظ میں کراتے ہیں:

”اگرچہ مادھو مٹی کے ایک ڈھیلے سے بنا تھا پھر بھی اسے مٹی کا مادھو نہیں کہا جاسکتا تھا۔ کیونکہ وہ ایک سمجھدار آدمی تھا۔ اگر گھر کے آدمی اسے مٹی کا مادھو سمجھتے تھے تو سمجھا کرتے، گھر کا جوتی جو گڑا۔ گھر والوں کو یہی شکایت تھی نا کہ مادھو گھر کا کام کاج کرنے کے بجائے دوسروں کا کام کر کے زیادہ خوش ہوتا تھا اور حقیقت میں اس بات سے مادھو کی تعریف ہی کا پہلو نکلتا ہے۔“

مادھو ایک قنوطیت پسند انسان ہے۔ وہ زندگی کے تاریک پہلو کو زیادہ دیکھتا ہے جب کہ اس کی بیوی رجائیت پسند ہے۔ اس کی نظر ہمیشہ زندگی کے روشن پہلو کی طرف رہتی ہے۔ وہ بھرپور زندگی جینا چاہتی ہے۔ ایسی زندگی جس میں دوسروں کا کوئی حصہ نہ ہو۔ قنوطیت اور رجائیت کا یکجا ہونا تضاد کا باعث بنتا ہے۔ اس ٹکراؤ میں شدت اس وقت آتی ہے جب امبو نام کی بیوہ سے مادھو کا ہمدردانہ سلوک تنازعہ کا سبب بنتا ہے۔ مادھو کی بیوی کلکارنی مادھو اور امبو کے رشتے کو شک کی نظر سے دیکھتی ہے۔ وہ امبو کے اس قول پر یقین نہیں کرتی کہ مادھو اس کے بھائی کی طرح ہے اس کے اس شبہ کو تقویت اس وقت اور ملتی ہے جب مادھو کا کوئی ملنے والا اس سے بجائے صاحب سلامت کے یہ کہتا ہے ”کہو بھائی مادھو... من کی من میں رہی“ اور فنا اور قنوطیت کا نمائندہ مادھو جواب میں کہتا ”ہاں بھائی۔ من کی من میں رہی“ کلکارنی اس ”من کی من میں رہی“ کا سیدھا مطلب مادھو کی ان خواہشات کے پورا نہ ہونے سے لیتی کہ جن کے پورا ہونے سے اس کی ازدواجی زندگی کا شیرازہ بکھر جاتا۔ وہ غصہ میں سر سے پیر تک جل کر راکھ ہو جاتی۔ ”پر میشر نے چاہا تو یہ من کی من میں ہی رہے گی۔“

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر اس کے من میں کیا ہے جو پورا نہیں ہو پایا۔ ہمارے اس سوال کا جواب اس وقت مل جاتا ہے جب ٹر سکرا انت کے تہوار کے موقع پر کلکارنی اسے بیس روپیہ پازیب بٹوا کر لانے کے لیے دیتی ہے لیکن وہ ان بیس روپیوں سے امبو کی مدد

کر دیتا ہے۔ جب کلکارنی کو اس بات کا پتا چلتا ہے تو اس کے غصہ کی انتہا نہیں رہتی۔ مادھو کے گھر لوٹنے پر وہ دروازہ نہیں کھولتی۔ نہ ہی مادھو کو کوئی جواب دیتی ہے۔ بند دروازے کے پیچھے وہ جی بھر کر مادھو کو برا بھلا کہتی ہے:

”بیس دن کے بعد ایک آدھ دن خوشی کا آتا ہے..... اس

میں بھی دکھ ہی ملتا ہے۔ بہو بیٹے کا تہوار روز روز آئے گا.....

سہیلے روز روز گائے جائیں گے..... ایسے موقع پر خوشی کو دبا کر کون

دق مول لے..... یہ ہیں کہ۔“

جواب میں مادھو ایک ٹھنڈی سانس لے کر کہتا ہے کہ کسی بہن بھائی کو دکھی دیکھ کر اس سے مدد اور رتی کے سہیلے نہ گائے جائیں گے۔ گویا اس کی قنوطیت کی وجہ ہزاروں بہنوں اور بھائیوں کا دکھ ہے۔ وہ اس دکھ کو اپنی ذات سے مٹانے کی حتی المقدور کوشش کرتا ہے لیکن ناکام رہتا ہے۔ چونکہ سبھی انسانوں کو خوش دیکھنے کی اس کی آرزو پوری نہیں ہو پائی۔ اس لیے وہ کہتا ہے کہ من کی من میں رہی۔ اس موقع پر مادھو کا کردار ایک نئے انداز سے سامنے آتا ہے۔ دوسروں کے دکھ کو دور کرنے کی خواہش اس کے مزاج کا ایک حصہ ہے۔ وہ مہاتما بدھ کی طرح دنیا سے دکھ دور کرنے کا بیڑا اٹھاتا ہے۔ مہاتما بدھ تو نروان حاصل کر کے خود آزاد ہو گئے تھے۔ مادھو کو شاید نروان حاصل نہیں ہوا بند دروازے کے باہر شدید ٹھنڈ میں بیٹھے بیٹھے وہ اکڑ جاتا ہے۔ آخر کلکارنی پر شوہر کی محبت غالب آ جاتی ہے اور وہ دروازہ کھول کر اسے اندر لے جاتی ہے۔ آگ جلا کر اس کا بدن گرم کرتی ہے لیکن ان احتیاطی تدابیر کا کچھ نتیجہ نہیں نکلتا۔ مادھو نمونیا کا شکار ہو چکا ہوتا ہے۔ لیکن کلکارنی پھر بھی اپنی غلطی تسلیم نہیں کرتی بلکہ کہتی ہے کہ امبو نے کچھ کر دیا کیونکہ وہ تعویذ گنڈے وغیرہ جانتی ہے۔ یہاں پر کلکارنی کی شکل میں ایک روایتی بیوی سامنے آتی ہے۔ افسانہ نگار کے مطابق اگر وہ گزشتہ رات کے واقعہ سے سبق لیتی اور اپنا قصور مان لیتی تو دیوی سے کم کیا ہوتی مگر وہ تو محض ایک عورت تھی۔ مادھو کا آخری وقت قریب آ چکا ہے۔ وہ کلکارنی کو امبو سے اچھا سلوک کرنے کی تلقین کرتے ہوئے دم توڑ دیتا ہے۔ امبو سے اچھا سلوک کرنے کا قول کلکارنی مادھو کے

مرتے ہی بھول جاتی ہے۔ اگلے سال مکر سنکرائنت کے موقع پر جب ابھو اس کے گھر آتی ہے تو وہ اسے گھر سے نکال باہر کرتی ہے۔ ابھو اس حادثے کے بعد گلاب گڑھ سے غائب ہو جاتی ہے۔ گاؤں کے لوگ اس کے گاؤں سے چلے جانے پر راحت کی سانس لیتے ہیں۔ کیونکہ وہ محسوس کرتے ہیں کہ سماج کا کلنک کلکارنی نے دھودیا۔ بیدی نے اس معاشرے کی ذہنی حالت کا ایک فطری مرقع پیش کیا ہے۔ بیوہ ابھو اپنی بیوگی کی وجہ سے ایک کلنک کی حیثیت رکھتی ہے۔ چونکہ وہ منحوس ہے لہذا لوگ اس کے سائے سے پرہیز کرتے ہیں۔ وہ نہ خوشی مناسکتی ہے اور نہ ایک بہتر زندگی گزارنے کا اختیار اسے رہ گیا ہے۔ اس کا درد مادھو جیسے انسان ہی سمجھ سکتے ہیں۔ اس درد کو سمجھنے کی قیمت بھی مادھو جیسے لوگ ہی ادا کر سکتے ہیں۔ مادھو نے اپنی جان دے کر ایک بیوہ کے دکھ اور درد کو سمجھنے اور اسے دور کرنے کی قیمت ادا کی ہے۔ انسانیت اور بھلائی کی بقا کے لیے جنگ لڑنا آسان کام نہیں۔ یہ جنگ انسان اسی وقت لڑ سکتا ہے جب کہ اس کے اندر بھلائی کا جذبہ بے حد شدید ہو کیونکہ اس سلسلے میں سب سے پہلے مخالفت ان لوگوں کی طرف سے ہوتی ہے جنہیں انسان سب سے زیادہ عزیز رکھتا ہے۔ اپنوں سے لڑنا آسان کام نہیں۔ مادھو کے کردار کی اس خصوصیت کا تجزیہ کرتے ہوئے وارث علوی رقم طراز ہیں:

”مادھو کا انسانی ہمدردی کا جذبہ سچا اور پر خلوص ہے اور پنیہ یا نیکی کرنے کے خود پسندی کے احساسات سے پاک ہے۔ صرف ایسے پاکیزہ جذبے کی موجودگی میں آدمی بے خوف اور بے غرض ہو کر دوسروں کے درد میں شریک ہو سکتا ہے۔ بات صرف اتنی ہے کہ مادھو سے دوسروں کے دکھ نہیں دیکھے جاتے۔“ ۲۲

بیدی نے بھاگو کی طرح مادھو کے کردار کو بھی ایک عام آدمی کا کردار رہنے دیا ہے۔ وہ اسے ولی یا سنت بنا کر نہیں پیش کرتے۔ وہ گاؤں کا ایک سیدھا سادہ شخص ہے جو دل میں درد مندی کا خزانہ لیے ہوئے ہے۔ اس نیکی اور سیدھے پن کے باوجود وہ گہری بصیرت آمیز شخصیت کا مالک ہے جب وہ منشی گریب داس سے بات کرتا ہے تو آدمی کی تخلیق سے

متعلق اس کی رائے اس بات کا ثبوت ہے کہ وہ نہ صرف یہ کہ ہر چیز کا جزویاتی مشاہدہ کرتا ہے بلکہ اپنے تجربات کا تجزیہ بھی بے حد خوبی سے کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے:

”بھائی گریب داس۔ اگر دنیا عورت کی بجائے آدمی کے پیٹ سے پیدا ہونے لگے تو دنیا پریم اور نرمی کا نام ہی نہ رہے۔ عورت آدمی کو اپنی کوکھ سے جنم دے کر اس کے اکھڑ پن کو دور کر دیتی ہے۔“ ۲۳

یہ فلسفہ کس قدر حقیقت پر مبنی ہے اور ساتھ ہی مادھو کے انتہائی باشعور ہونے کی نشاندہی کرتا ہے۔ لیکن گاؤں والے اسے مٹی کا مادھو کہتے ہیں کیونکہ وہ خود غرضی سے مبرا ایک ایسا انسان ہے جو اپنے مفاد پر دوسروں کی ضرورت کو قربان نہیں کرتا۔ اس کے برعکس گاؤں والے کلکارنی کی تعریف کرتے ہیں کیونکہ وہ ”جو آپ کھایا سو کھایا جو کھلایا سو کھلایا“ کی قائل ہے گو کہ یہ خود غرضی اور مفاد پرستی کی انتہا ہے لیکن سماج اسے پسند کرتا ہے۔ بیدی نے مادھو کلکارنی اور امبو کے مثلث کے ذریعہ معاشرہ کی اس ذہنی پستی کو بے حد خوبی سے پیش کیا ہے۔

بیدی کا ایک اور اہم افسانہ ”بل“ ہے۔ اس افسانہ کا مرکزی کردار ایک بچہ ہے۔ بل نام کا یہ بچہ مصری نام کی ایک بھکارن کی اولاد ہے۔ بچہ کے باپ کا کوئی پتا نہیں اور مصری کو اس کی فکر بھی نہیں ہے۔ چونکہ ماں بننا عورت کا فطری تقاضہ ہے۔ اس لیے وہ ماں بن چکی ہے اور اب خود کو مکمل سمجھتی ہے۔ شوہر کا وجود اس کا گھر اور وہ احساس تحفظ جو ایک عورت میں شادی کے بعد ہی پیدا ہو سکتا ہے۔ مصری کے لیے کوئی معنی نہیں رکھتے ہیں۔ کیونکہ سماج نے اسے جو زندگی دی ہے وہ استحصال، افلاس، غربی اور جہالت کی ان بنیادوں پر اس کی شخصیت کی عمارت تعمیر کرتی ہے جو انسان کو اخلاقی اور سماجی اقدار سے کوسوں دور لے جاتی ہیں۔ وہ بل کو ساتھ لے کر بھیک مانگتی ہے اور گزر کرتی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ”یہ میری اولاد بھی ہے اور میرا مرد بھی کیونکہ مجھے کما کے تو یہی کھلاتا ہے۔“ کہانی کا موضوع درباری اور سیتا کی محبت ہے۔ ان کو گناہ سے بچانے کا کام بل انجام دیتا ہے۔ کیونکہ درباری کی سیتا سے محبت اس کی جنسی ہوس پر سبقت نہیں لے جاتی۔ وہ سیتا کے جسم سے

شادی کے پہلے ہی کھیلنا چاہتا ہے۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ اس کی محبت ایک حیوانی جذبہ کی تسکین کا دوسرا نام ہے۔ سیتا سے وہ جنسی تعلقات رکھنا چاہتا ہے لیکن اس کے لیے شادی کے بندھن میں بندھنے کے لیے تیار نہیں۔ سیتا شادی سے قبل جنسی تعلق سے دور رہنا چاہتی ہے۔ لیکن وہ درباری کی خفگی سے بھی ڈرتی ہے۔ اس لیے نہ چاہتے ہوئے بھی خود کو اس کے حوالے کرنے پر تیار ہو جاتی ہے۔ دراصل وہ ایک متوسط طبقہ کی لڑکی ہے جو ہر قیمت پر اپنا گھر بسانا چاہتی ہے۔ تاکہ وہ محفوظ ہو جائے۔ اس لیے وہ درباری کو کھونا نہیں چاہتی۔ درباری مختلف مقامات پر اسے لے جا کر اس کے جسم سے کھیلنا چاہتا ہے لیکن اسے موقع نہیں ملتا۔ وہ ایک نیا پلان بناتا ہے مصری سے دن بھر کے لیے بیل کو دس روپیہ میں لے لیتا ہے۔ ایک بکس میں کچھ کپڑے اور سیتا و بیل کو لے کر وہ ایک ہوٹل کا رخ کرتا ہے۔ لوگوں کے شک و شبہ سے خود کو بالاتر رکھنے کے لیے اس نے ایک شادی شدہ اور بیوی بچے والے شخص کا روپ اختیار کیا ہے۔ کرے کی تنہائی میں جب وہ سیتا کے جسم سے لطف اندوز ہونا چاہتا ہے تو سیتا نہ چاہ کر بھی خود کو اس کے حوالے کرنے پر تیار ہو جاتی ہے۔ اس سے پہلے کہ درباری اپنے مقصد میں کامیاب ہوتا۔ بیل رونے لگتا ہے۔ اس پر درباری غصہ میں آ کر اسے طمانچہ مارتا ہے۔ سیتا کی ممتا جاگ اٹھتی ہے وہ بیل کو گلے لگا کر چکارنے لگتی ہے۔ اب درباری کے سامنے گداز جسم اور حسین چہرے والی ایک نیم برہنہ دو شیرہ نہیں ہے بلکہ ایک ماں ہے جس کی آغوش میں ایک بچہ ہے۔ ماں اور اس کا بچہ یعنی ایک ناقابل تقسیم وجود اور ناقابل تسخیر بھی۔ سیتا بیل سے اپنی برہنگی چھپانے کی کوشش کرتی ہے۔ درباری کی حیوانیت شرمندگی میں بدل جاتی ہے وہ سیتا سے کہتا ہے ”ہم پہلے شادی کریں گے“ سیتا اور درباری دونوں رونے لگتے ہیں۔ ان کا رونا دیکھ کر بیل رونا بند کر دیتا ہے۔ وہ دونوں کو حیرانی سے دیکھتا ہے اور ہنس دیتا ہے جیسے کہ کچھ ہوا ہی نہیں۔ کہانی یہیں پر ختم ہو جاتی ہے اور بیل کی شخصیت معصومیت کی ایک علامت بن جاتی ہے۔ وہ ایک معصوم بچہ ہونے کے ساتھ ساتھ ایک مرد بھی ہے جو سیتا کی حفاظت کا رول سرانجام دیتا ہے۔ وہ کرشن کی طرح دروپردی کی حفاظت کرتا ہے۔ اس مقام پر اس کی شخصیت اخلاقی قدروں کے نگہبان کی حیثیت سے

سامنے آتی ہے۔

ضمیر کی اچانک بیداری کہانی کی ڈرامائیت کو نقطہٴ عروج پر پہنچا دیتی ہے اور بیدی ہمارے سامنے انسانی نفسیات کا وہ پہلو بھی پیش کر دیتے ہیں کہ جب انسان حیوانیت کی سرحد میں داخل ہوتے ہوئے بھی پلٹ آتا ہے اور بربریت و شیطیت کے بڑھتے ہوئے قدم ایک معصوم بچے کے رونے کی وجہ سے رک جاتے ہیں۔ بل کے کردار کے متعلق پروفیسر وہاب اشرفی رقم طراز ہیں:

”بیدی نے کہیں بھی بل کو تیز طرار نہیں کیا ہے نہ تو اسے شریر بتایا ہے نہ تو اس کے کردار پر کچھ لکھنے کی ضرورت محسوس کی ہے لیکن (Art Lies in Concealing Art) کے مطابق وہ اشارے کنائے میں اس کی شخصیت کی ایک داستان سنا جاتے ہیں۔ اس کی معصومیت حربہ بن کر ابھرتی ہے۔ بلکہ زیادہ بہتر لفظوں میں درباری لال کے ضمیر کو جھنجھوڑنے میں ایک موثر آلہ بن جاتی ہے اور وہ غریب سیتا سے شادی کے لیے آمادہ ہو جاتا ہے۔“ ۲۳

پروفیسر وہاب اشرفی کا مندرجہ بالا بیان بیدی کے اس کردار کے تعین قدر کا مسئلہ بڑی حد تک حل کر دیتا ہے۔ یہ بیدی کی بہت بڑی خوبی ہے کہ وہ کردار کو اس کی فطری نشوونما کے لیے آزاد چھوڑ دیتے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ کبھی کبھی وہ کہانی میں ناگہانی حادثات کے ذریعہ کرداروں کی فطرت اور سرشت میں تبدیلی لے آتے ہیں۔ لیکن یہ تبدیلی بھی انتہائی فطری ہوتی ہے کیونکہ کرداروں کے اطوار اور مزاج نیز فطرت و سرشت میں یہ اچانک پیدا ہونے والا تغیر داخلی آویزش اور جذباتی کشمکش کی ایک ٹھوس بنیاد رکھتا ہے۔ بل میں بھی درباری اس جذباتی کشمکش سے گزر رہا ہے اور بل کے رونے پر سیتا کا اسے پیار کرنا اور ماں کی طرح سینے سے لگانا درباری کی انسانیت کو جگانے کا نیز اس کی تطہیر نفس کا سبب بن جاتا ہے۔

سماجی انصاف، مساوات اور عزت نفس کی جستجو بیدی کے مختلف افسانوں میں بکھری ہوئی ہے۔ اس ضمن میں ان کا افسانہ تلوادان بھی آتا ہے۔ یہ ایک دھوبی کے بچے کی عزت

نفس کی کہانی ہے۔ افسانے کی ابتداء میں بیدی نے اس بچے کا تعارف جن الفاظ میں کرایا ہے۔ وہ ہمارے سامنے اس کی شخصیت کے خدو خال واضح کر دیتے ہیں۔ اس کے نام کی وجہ تسمیہ اور عادات و اطوار کا بیان گرچہ مختصر ہے لیکن جامع ہے اسی وجہ سے آغاز کی چند سطور کے مطالعے سے ہی ہم اس کردار کی بنیادی خصوصیات سے واقف ہو جاتے ہیں:

”دھوبی کے گھر کہیں گورا چٹا چھورا پیدا ہو جائے تو اس کا

نام بابو رکھ دیتے ہیں۔ سادھو رام کے گھر بابو نے جنم لیا اور یہ

صرف بابو کی شکل و صورت پر ہی موقوف نہیں تھا۔ جب وہ بڑا ہوا تو

اس کی تمام عادتیں بابوؤں جیسی تھیں۔ ماں کو حقارت سے ”اے یو“

اور باپ کو ”چل بے“ کہتا اس نے نہ جانے کہاں سے سیکھ لیا تھا۔

وہ اس کی رعونت سے بھری ہوئی آواز۔ پھونک پھونک کر پاؤں

رکھنا جو توں سمیت چو کے میں چلے جانا دودھ کے ساتھ بالائی نہ

کھانا سبھی صفات بابوؤں والی ہی تو تھیں۔ جب وہ حکمانہ انداز

سے بولتا اور چل بے کہتا تو سادھو رام فی فی بالکل بابو کہہ کر اپنے

زرد دانت نکال دیتا اور پھر خاموش ہو جاتا۔“ ۲۵

اونچ نیچ اور چھوت چھات جیسی سماجی برائیوں سے بے پروا خود میں اور اعلیٰ ذات

کے بچوں میں کوئی فرق نہ سمجھنے والا بابو پہلی بار اپنے دوست سکھ نندن کے یوم پیدائش پر اس

حقیقت سے آگاہ ہوتا ہے کہ وہ سکھ نندن کے برابر نہیں ہو سکتا کیونکہ وہ ایک نیچی ذات

والے باپ کا بیٹا ہے۔ سکھ نندن کے جنم دن پر اس کا باپ دو روز نزدیک کے سب لوگوں کی

دعوت کرتا ہے۔ سکھ نندن کو تول کر اس کے وزن کے برابر اناج غریبوں میں تقسیم کیا جاتا

ہے۔ پسماندہ طبقے اور نیچی ذات کے لوگ کام میں ہاتھ بٹانے اور دان کی رقم و غلہ لینے آتے

ہیں۔ ان میں بابو کی ماں بھی شامل ہے۔ تلو دان کے بعد جب بابو سکھ نندن سے ملنے آگے

بڑھتا ہے تو وہ احساسِ تفاخر کے تحت اس سے ٹھیک سے مخاطب نہیں ہوتا اور کہتا ہے۔ ”کل

آنا بھائی۔ دیکھتے نہیں ہو آج مجھے فرصت نہیں ہے۔ جاؤ۔“ دوست کی اس بے رخی سے اس

کے جذبات کو بے حد ٹھیس لگتی ہے۔ اس کے علاوہ جب وہ اپنی ماں کو تلامذہ کا گیسوں لینے کے لیے چادر پھیلائے زمین پر بیٹھا دیکھتا ہے تو بے انتہا ذلت محسوس کرتا ہے۔ رد عمل کے طور پر جب تک دان کا یہ گیسوں ختم نہیں ہو جاتا وہ اپنے چچا کے یہاں کھانا کھاتا ہے۔ محنت سے حاصل کی گئی روٹی سے اس کی عزت نفس کو تسکین ہوتی ہے وہ اونچ نیچ اور چھوت چھات کی بنیادوں پر کھڑے سماجی نظام سے لڑنا چاہتا ہے لیکن چونکہ وہ ابھی بچہ ہے۔ اس لیے اس کا باغیانہ رجحان وہ شدت نہیں اختیار کر پاتا جو اس نظام کو درہم برہم کرنے میں اپنا کردار ادا کر سکے۔ گاؤں میں چیچک کی بیماری پھیلتی ہے۔ بابو بھی اس کا شکار ہو جاتا ہے۔ تیز بخار اسے اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ بابو کی ماں کے کپڑا دھو کر گھر نہ پہچانے پر سکھ نندن کی ماں اپنے کپڑے لینے اس کے گھر آتی ہے۔ جوتشی کے کہنے پر بابو کی ماں اسے غلہ میں تولتی ہے۔ خود کو تلے دیکھ کر بابو ایک قسم کا روحانی سکون محسوس کرتا ہے۔ گویا آج وہ سکھ نندن کے برابر ہو گیا لیکن سماجی نابرابری کو ختم کرنے کی اس جدوجہد کو وہ اختتام تک پہنچانا چاہتا ہے۔ چار دن کے بعد پہلی مرتبہ وہ زبان کھولتا ہے اور کہتا ہے:

”اماں! کچھ گندم اور ماش کی دال دے دو سکھی کی ماں کو

کب سے بیٹھی ہے بیچاری“ ۲۶

یہ کہہ کر گویا اس نے خود کو سکھ نندن کے برابر کر لیا۔ وہ مطمئن ہو کر اس دنیا سے سدھار جاتا ہے۔ اس طرح ایک معصوم بچہ کی جگہ بابو ایک ایسے کردار بن کر ابھرتا ہے جو سماجی نظام کو بدل نہیں سکا لیکن اپنی موت سے اس نے یہ بتا دیا کہ بچے بھی ایک جیسے ہیں۔ اس کہانی میں بیدی نے دھوبی کے بچے کی نفسیاتی زد میں معاشرتی اور طبقاتی استحصال و تفاوت کو اجاگر کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ اس ضمن میں ڈاکٹر وارث علوی کی رائے ملاحظہ ہو:

”بابو کے جنم سے سماجی نظام میں کوئی دراڑ نہیں پڑی لیکن

اس کی پیدائش اس نظام کے تضادات کو روشن کر گئی اور اس کی

موت نے بتا دیا کہ گو اس کے پاس ان تضادات سے لڑنے کی

طاقت نہیں لیکن وہ مرکریہ ثابت کرتا گیا کہ بچے تو بھی ایک جیسے

ہوتے ہیں اور قدرت انسان کو آزاد پیدا کرتی ہے۔ لیکن انسان کا قائم کردہ سماجی نظام ہر بچہ کو آزادی اور برابری کی زندگی جینے کی اجازت نہیں دیتا۔ اس لیے زندگی نہیں موت ہی اس کے حق میں اچھی ہے۔ ایسے سرکش شعلوں کا نہ پیدا ہونا ہی بہتر ہے لیکن قدرت ایسے شعلے پیدا کرتی ہے اور ان کی پیدائش اور موت دونوں نظام وقت کے لیے چیخ ثابت ہوتے ہیں۔“ ۱۷

بیدی کی کردار نگاری کی یہ اہم خصوصیت ہے کہ وہ کردار کی باطنی کیفیات کا بیان خود نہ کر کے اس کی حرکات و سکنات اور اس کے رویہ کو ایک معروضی نقطہ نظر اپناتے ہوئے قاری کے سامنے پیش کر دیتے ہیں۔ اب یہ قاری کا کام ہے کہ وہ کردار کی نفسیاتی گہری کھولنے کی کوشش کرے۔ ایک کامیاب افسانہ نگار کی طرح وہ اپنے سماجی شعور اور گہری بصیرت کو بروئے کار لاتے ہوئے واقعات و حادثات کو ان کی اصل صورت میں پیش کر دیتے ہیں۔ وہ اپنے آدرشوں کے لیے کرداروں کو کاٹتے چھانٹتے نہیں۔ اس کا یہ فائدہ ہوتا ہے کہ مثالی اور ڈھلے ڈھلائے کرداروں کی جگہ قاری خود کو اپنی چاروں طرف چلتے پھرتے بولتے سانس لیتے اور اپنے عمل و رد عمل سے زندگی کی بوقلمونیوں میں اضافہ کرتے ہوئے کرداروں کے درمیان پاتا ہے۔ بابو کا کردار بھی ایسے ہی کرداروں میں شامل ہے۔ سماجی نا برابری، اونچ نیچ، ذات پات اور چھو اچھوت کی بنیادوں پر کھڑا سماج معاشرتی و طبقاتی استحصال کی ایک ایسی فضا تیار کرتا ہے جس میں ایک بچہ جو فطرت کے قوانین کے مطابق زندگی گزارنا چاہتا ہے وہی انتشار و پراگندگی کا شکار ہو جاتا ہے۔ یہ انتشار اس کے رویہ کو سرکش بنا دیتا ہے۔ وہ اس سماجی نظام کو بدلنے کی قوت خود میں نہ پاتے ہوئے بھی اس کے تئیں اپنی نفرت اور غصہ کا اظہار مختلف مواقع پر کرتا ہے۔ یہاں تک کہ موت کی آغوش میں سونے سے قبل اپنے تلامذہ میں سے کچھ غلہ سکھ نندن کی ماں کو دینے کی ہدایت کر کے گویا وہ اس سماجی تفریق کو ختم کرنے کی آخری کوشش کرتا ہے۔ ایک ایسی کوشش جو کامیاب نہیں ہوتی لیکن اس باغیانہ رجحان کی ایک چھوٹی سی چنگاری کا پتہ ضرور دیتی ہے جو ایک دن اس

ظالمانہ نظام کو خاکستر کرنے کے لیے شعلے کی شکل اختیار کر سکتی ہے۔

بیدی نے اس افسانے میں انسانی وقار اور عزت نفس کو بلند کرنے کی غرض سے سماج کی سب سے زیادہ دکھتی ہوئی رگ پر ہاتھ رکھا ہے۔ انہوں نے سماجی انصاف اور مساوات کی بقاء کے لیے خطرہ بن چکے معاشی اور معاشرتی تفاوت کے الم ناک نتائج کے اظہار کے لیے جو فضا تیار کی ہے اس میں درمندی، ایمان داری و صدق بیانی موجود ہے۔

بیدی نے سماجی مسائل نیز ان کی تہذیبی و ثقافتی بنیادوں کے حوالے سے عورت کی نفسیات اس کے مسائل اور اسے درپیش خطرات کا جائزہ لیا ہے۔ ان افسانوں میں گرہن اور لاجوتی اہم ہیں۔ لاجوتی ایک مغویہ عورت کی کہانی ہے۔ ملک کی تقسیم سے پیدا شدہ مسائل میں سے ایک اہم مسئلہ بے شمار ہندو مسلمان اور سکھ عورتوں کے اغواء ان کی دستیابی اور اپنے گھروں کو واپسی کا بھی تھا۔ ان مغویہ عورتوں کی بازیابی دراصل اتنا بڑا مسئلہ نہیں تھا جتنا بڑا مسئلہ ان کو دوبارہ ان کے گھروں میں بسانے کا تھا۔ ان عورتوں کے شوہر بھائی اور والدین دوبارہ انہیں اپنے گھروں میں رکھنے پر تیار نہیں تھے۔ کتنوں کو گھر والوں نے پہچاننے ہی سے انکار کر دیا۔ اس تکلیف دہ صورت حال سے افسانہ نگار ہمیں ان الفاظ میں واقف کراتا ہے:

”مغویہ عورتوں میں کچھ ایسی بھی تھیں جن کے شوہروں

جن کے ماں باپ، بہن اور بھائیوں نے انہیں پہچاننے سے انکار

کر دیا تھا۔ آخر وہ مر کیوں نہ گئیں؟ اپنی عصمت اور عصمت کو بچانے

کے لیے انہوں نے زہر کیوں نہ کھالیا۔ کنویں میں چھلانگ کیوں

نہ لگا دی وہ بزدل تھیں جو اس طرح زندگی سے چمٹی ہوئی تھیں۔

سینکڑوں ہزاروں عورتوں نے اپنی عصمت لٹ جانے سے پہلے

اپنی جان دیدی۔ لیکن انہیں کیا پتہ کہ وہ زندہ رہ کر کس بہادری سے

کام لے رہی ہیں۔ کیسے پھرائی ہوئی آنکھوں سے موت کو گھور

رہی ہیں۔ ایسی دنیا میں جہاں ان کے شوہر تک انہیں نہیں پہچانتے۔

پھر ان میں سے کوئی جی جی میں اپنا نام دہراتی..... سہاگ دتی

..... سہاگ والی اور اپنے بھائی کو اس جم غفیر میں دیکھ کر آخری بار اتنا کہتی..... تو بھی مجھے نہیں پہچانتا بہاری؟ میں نے تجھے گودی کھلایا تھا رے..... اور بہاری چلا دینا چاہتا پھر وہ ماں باپ کی طرف دیکھتا اور ماں باپ اپنے جگر پر ہاتھ رکھ کر نارائن بابا کی طرف دیکھتے اور نہایت بے بسی کے عالم میں نارائن بابا آسمان کی طرف دیکھتا جو دراصل کوئی حقیقت نہیں رکھتا اور جو صرف ہماری نظر کا دھوکا ہے۔ جو صرف ایک حد ہے جس کے پار ہماری نگاہیں کام نہیں کرتیں۔“ ۲۸

انہیں مغویہ عورتوں میں لا جوتی بھی ہے۔ اس کا شوہر سندر لال ایک سماج سدھارک ہے۔ وہ مغویہ عورتوں کو دوبارہ ان کے گھروں تک واپس پہنچانے اور انہیں پھر سے بسانے کی تحریک میں پیش پیش ہے۔ لا جوتی کی بازیافت کے بعد سندر لال اسے گھر لے جاتا ہے اور ہر طرح سے اس کے آرام و آسائش کا خیال رکھتا ہے۔ پہلے وہ لا جوتی پر ہاتھ اٹھا دیا کرتا تھا مگر اب وہ کسی دیوی کی طرح اس کی عزت کرتا ہے۔ یہیں سے لا جوتی کے جذباتی و نفسیاتی بحران کی ابتداء ہوتی ہے۔ وہ چاہتی ہے کہ سندر لال اس سے اس کی آپ بیتی پوچھے اور وہ اپنے ساتھ گزرے حادثے کو بتا کر روئے تاکہ اس کا دل ہلکا ہو جائے لیکن سندر لال دانستہ طور پر کچھ جاننے سے پہلو تہی اختیار کرتا ہے۔ ہاں بشری خصوصیات سے مجبور ہو کر اتنا ضرور پوچھتا ہے کہ وہ کون تھا۔ ”جہاں“ لا جو جواب دیتی ہے۔ جب سندر لال اس سے جہاں کے سلوک کے متعلق پوچھتا تو وہ کہتی:

”اس نے کبھی مارا تو نہیں مگر ڈرایا ضرور..... تم مجھے

مارتے تھے اور میں ڈرتی نہ تھی۔ اب تو نہ مارو گے۔“ ۲۹

سندر لال کو لا جو کے ساتھ اپنا پچھلا سلوک یاد آتا ہے وہ آبدیدہ ہو جاتا ہے۔ ”نہیں دیوی اب نہیں ماروں گا۔“ لا جوتی لفظ دیوی سن کر رونے لگتی ہے۔ اسے دیوی ہونا قبول نہیں وہ عورت بن کر رہنا چاہتی ہے۔ وہ اپنے بدن کی طرف دیکھتی ہے جو تقسیم کے بعد اب دیوی کا بدن ہو چکا

تعلیم بیدی میں عورت کے وجود اور اس کی شخصیت سے متعلق نظریات کی انتہا پسندی سے ہمیں آگاہ کرتے ہیں۔ ایک طرف معاشرہ میں اسے دیوی کہا جاتا ہے تو دوسری طرف اس کے ساتھ بدترین سلوک اور استحصال روا رکھا جاتا ہے۔ یہ دونوں صورتیں ہی عورت کو قبول نہیں۔ وہ انسانی سطح پر جینا چاہتی ہے تاکہ اس کے اپنے جسمانی اور ذہنی و جذباتی تقاضے پورے ہو سکیں۔ لاجونتی ایک المیہ کا شکار ہو چکی ہے۔ اب سندر لال کے بدلے ہوئے رویہ کی شکل میں دوسرا المیہ اس کا منظر ہے۔ وہ بیوی بن کر رہنا چاہتی ہے۔ دیوی بن کر نہیں۔ وہ سندر لال کی وہی پرانی لاجو بن جانا چاہتی ہے جو گاجر سے لڑ پڑتی اور مولیٰ سے مان جاتی۔ لیکن اب وہ بس کر بھی اجڑ گئی تھی۔ پروفیسر آل احمد سرور اس بارے میں رقم طراز ہیں:

”لاجونتی میں ایک المیہ کے بعد دوسرا المیہ ساری گہرائی اور تاثر کے ساتھ ہمیں اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ لاجو جو عورت تھی مگر سندر لال نے اپنی نیکی اور رحم دلی کی وجہ سے دیوی بنا لیا۔ جو بس گئی پر اجڑ گئی بیدی اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ روح کا ملاپ کافی نہیں۔ جسم کا ملاپ صرف جسمانی سطح پر نہیں ہوتا روحانی سطح پر بھی ہوتا ہے۔“

پروفیسر آل احمد سرور کی رائے کی روشنی میں یہ کہنا مناسب ہوگا کہ ہماری سماجی قدریں عورت کے ذہن کی تربیت جن نقوش پر کرتی ہیں ان میں شوہر کی بالادستی اور حاکمیت کا تصور ایک اہم حصہ رکھتا ہے۔ اس کے علاوہ صنف نازک کی نفسیات کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ وہ مرد کے فدویانہ رویہ کے مقابلے میں اس کے اکھڑ پن اور کسی حد تک اس کے حاکمانہ رویہ کے تئیں زیادہ کشش محسوس کرتی ہے۔ لاجو بھی اسی سماج اور ماحول کی پروردہ ہے وہ سندر لال کو شوہر کے روپ میں دیکھنا چاہتی ہے۔ پجاری کے روپ میں نہیں وہ کسی بھی قیمت پر اپنا عورت پن نہیں کھونا چاہتی۔ دیکھا جائے تو یہ محض لاجونتی کا المیہ نہیں ہے۔ سندر لال کا بھی المیہ ہے۔ وہ لاجو کو دیوی کا مقام دے کر اور اسے اپنا کر ایک آدرش وادی تو بن جاتا ہے لیکن اس کی یہ باطنی پاکیزگی اور غیر معمولی معصومیت زندگی کی بہت سی امنگوں اور ازدواجی رشتے کے اہم تقاضوں

کو سلا دیتی ہے جب کہ بیوی اور شوہر کے آپسی رشتہ کی بقاء کے لیے ان امنگوں اور تقاضوں کا زندہ رہنا ضروری ہے۔ لاجوتی اپنے شوہر کے اسی پرانے رویہ کے متنبی ہے۔ اس کی اس خواہش کی اسباب کو سمجھنے کے لیے درج ذیل باتوں پر نظر ڈالنی ضروری ہے۔

اغواء کا یہ حادثہ اگر درمیان میں نہ ہوتا اور سندر لال اپنے رویہ پر شرمندہ ہو کر اپنے برتاؤ میں تبدیلی لے آتا تو لاجوتی اس جذباتی اور نفسیاتی بحران سے دوچار نہ ہوتی۔ کیونکہ اس وقت پرانے مرد کے ساتھ کچھ دن گزارنے کا احساس گناہ دامن گیر نہ ہوتا۔ دراصل یہ احساس گناہ اور شرمندگی ہے جو اسے اس جذباتی کشمکش میں مبتلا کرتی ہے۔ حالانکہ جس جرم کے لیے وہ خود کو مجرم سمجھ رہی ہے اس میں اس کا کوئی حصہ نہیں۔ لیکن وہ اسی سماج اور معاشرے کی ایک فرد ہے جہاں مرد کی زیادتی اس کا جبر اور اس کی حیوانیت اپنے جرائم و مظالم کے جواز کے لیے ہمیشہ سے عورت کو مورد الزام ٹھہراتی آئی ہے۔ اگر سندر لال گھر لانے کے بعد مردانہ فطرت کے عین مطابق اس حادثے کو بنیاد بنا کر اسے لعن طعن کرتا اور جب وہ اپنی صفائی پیش کرتی تو اسے معاف کر دیتا تو اس وقت لاجو کا وہ احساس تحفظ جو سندر لال کی مسلسل نرم گفتاری اور مہربانہ رویہ سے ختم ہو گیا ہے برقرار رہتا۔ کیونکہ تب اسے یہ رویہ ایک عام شوہر کا رویہ محسوس ہوتا۔ اس وقت لاجو مطمئن ہو جاتی کہ اس کی بشری عظمت بحال ہو چکی ہے۔ لیکن سندر لال ایسا نہیں کر پاتا وہ لاجو کو پہلے سے زیادہ عزت دینے کے باوجود دیوی سے بیوی نہیں بنا سکا۔ یہی چیز لاجو کے ذہنی کرب کا باعث ہے۔ جس کو بیدی نے بڑی خوبصورتی سے اپنے اس افسانے میں پیش کیا ہے۔ ملاحظہ ہو:

”جب بہت سے دن بیت گئے تو خوشی کی جگہ پورے

شک نے لے لی۔ اس لیے نہیں کہ سندر لال بابو نے پھر وہی پرانی

بدسلوکی شروع کر دی تھی بلکہ اس لیے کہ وہ لاجو سے بہت اچھا

سلوک کرنے لگا تھا۔ ایسا سلوک جس کی لاجو متوقع نہ تھی۔ وہ سندر

لال کی وہی پرانی لاجو ہو جانا چاہتی ہے جو گاہر سے لڑ پڑتی اور مولی

سے مان جاتی، لیکن اب لڑائی کا سوال ہی نہ تھا۔ سندر لال نے

اسے یہ محسوس کرادیا۔ جیسے وہ لاجونتی کا بچ کی کوئی چیز ہے جو چھوٹے ہی ٹوٹ جائے گی..... اور لاجو آئینے میں اپنے سراپا کی طرف دیکھتی اور آخر اس نتیجے پر پہنچتی ہے کہ وہ اور تو سب کچھ ہو سکتی ہے پر لاجو نہیں ہو سکتی۔ وہ بس گئی پراجڑ گئی۔“ اس

ایک شادی شدہ عورت کی نفسیات کا ایک اور پہلو اس وقت سامنے آتا ہے۔ جب سندر لال لاجونتی سے جہاں کے سلوک کے بارے میں دریافت کرتا ہے۔ جواب میں لاجونتی اسے بتاتی ہے کہ جہاں اسے مارتا نہیں تھا لیکن اسے جہاں سے خوف محسوس ہوتا تھا۔ ساتھ ہی وہ یہ بھی کہتی ہے کہ ”تم مارتے تھے لیکن میں ڈرتی نہ تھی“ یعنی جہاں کے برا سلوک نہ کرنے پر بھی لاجو اس سے ڈرتی ہے جب کہ سندر لال کی مار پیٹ سے اسے خوف نہیں محسوس ہوتا۔ یہی وہ نفسیاتی گرہ ہے جس کو ہم اسی وقت کھول سکتے ہیں۔ جب ہم لاجونتی کے احساسات و جذبات کا جائزہ لیتے وقت ان سماجی و تہذیبی اقدار کو نظر میں رکھیں گے جو اسے شادی جیسے پاکیزہ بندھن کے ذریعہ کسی مرد سے باندھ کر اس کے تحفظ اور ممتاز سماجی مقام کی ضمانت فراہم کرتی ہیں۔ وارث علوی نے اس اہم نکتہ پر واضح طور پر روشنی ڈالی ہے:

”جہاں اسے مارتا نہیں تھا لیکن لاجو اس سے ڈرتی تھی

کیونکہ وہ مغویہ تھی۔ اور اسی لیے اس کی حیثیت غیر یقینی تھی۔ جہاں

کے ساتھ اس کے رشتہ کو کسی سماجی یا اخلاقی قانون کا سہارا نہیں

تھا۔ اس لیے وہ نہیں جانتی تھی کہ محض جنسی رشتہ پر قائم تعلق کب

تک پائیدار ثابت ہو سکتا ہے۔ عورت میں دلچسپی کا فقدان کبھی بھی

اس رشتہ کو ختم کر سکتا ہے۔ یہی غیر یقینی صورت حال ”جہاں“ کو

لاجو کے لیے ایک ایسا غیر بناتی تھی جو سندر لال اس کے لیے نہیں

تھا۔ سندر لال اسے مارتا تھا۔ اس سے خراب سلوک کرتا تھا لیکن ■

اس کا اپنا تھا اس کا مرد تھا گھر والا تھا کیونکہ بیاہ کے ذریعہ سماج اور

اخلاق نے اس رشتہ کی توثیق کی تھی۔ اس لیے دونوں کے بیچ کا

رشتہ غیر یقینی اور ناپائیدار نہیں تھا۔ ۳۳

وارث خلوی کی مندرجہ بالا رائے انسانی نفسیات کی تعمیر و تشکیل میں اہم کردار ادا کرنے والی تہذیبی اور ثقافتی اقدار کی اہمیت کا اثبات ہے۔ یہ سماجی قدریں ہی ہیں جو ذہنی و جذباتی رویوں کو متعین کرتی ہیں۔ مغویہ عورت کی ذہنی کیفیت اور جذباتی کشمکش کا مشاہدہ بیدی نے عمیق نظروں سے کیا ہے۔ وہ چونکہ انسانی نفسیات کے پس پردہ کام کرنے والے سماجی و تہذیبی عوامل کا صحیح معنوں میں ادراک رکھتے ہیں۔ اس لیے کردار کے نفسیاتی تجزیہ کا حق ادا کرتے ہیں۔

”اپنے دکھ مجھے دے دو کی اندو بیدی کی کردار نگاری کا بہترین نمونہ ہے۔ اس کی کہانی ازدواجی زندگی کے آغاز سے شروع ہوتی ہے۔ اندو مدن کی بیوی بن کر اس کی زندگی میں داخل ہوتی ہے۔ بیدی اس مختصر کتبہ سے قاری کا تعارف کراتے ہیں۔ مدن کا باپ دھنی رام مدن اس کا چھوٹا بھائی کندن اور چھوٹی بہن منی یہ وہ افراد ہیں جن کی دنیا کو اندو اپنی خدمت گزاری، قربانی، ایثار اور محبت سے جنت بنا دیتی ہے۔ کہانی کا آغاز مدن کی شادی سے ہوتا ہے۔ جب چنگی بھابھی اور دوسری خواتین اسے جملہ عروسی میں داخل کر دیتی ہیں اور وہ پہلی بار اندو کو دیکھتا ہے۔ شوہر اور بیوی کے درمیان گفتگو شروع ہوتی ہے۔ دونوں کے گھروں کے افراد اور ان کے مسائل بات چیت کا موضوع بنتے ہیں۔ دوران گفتگو مدن اپنی ماں کی موت کو یاد کر کے افسردہ ہو جاتا ہے اندو اسے تسلی دیتی ہے۔ اس کا سراپے سینے سے لگا لیتی ہے۔ اس سے کہتی ہے کہ میں اب تمہاری ہوں۔ تم سے صرف ایک چیز مانگتی ہوں اور جب مدن اس سے دریافت کرتا ہے کہ وہ کیا چاہتی ہے۔ تو اندو بے پناہ لگاؤ سے کہتی ہے۔ ”اپنے دکھ مجھے دے دو“ پہلے مدن اس فقرے کو ایک ان پڑھ عورت کو اس کی ماں یا سہیلی کا رٹایا ہوا فقرہ سمجھتا ہے لیکن اندو اپنے عمل سے یہ ثابت کر دیتی ہے کہ یہ محض ایک رٹا ہوا فقرہ نہیں تھا بلکہ اس کے دل کی آواز تھی۔ وہ مدن کے بھائی بہن کو بے حد پیار دیتی ہے۔ گھر کے تمام مسائل کا حل ڈھونڈتی ہے۔ مدن کے باپ دھنی رام کا تبادلہ سہارن پور ہو جاتا ہے۔ وہاں کی تنہائی سے گھبرا کر وہ اندو کو اپنے پاس بلا لیتے ہیں۔ مدن خود اندو سے دور نہیں رہ پاتا اور اسے واپس بلا لیتا

ہے۔ تنہائی میں دھنی رام کی صحت خراب ہو جاتی ہے۔ مدن انہیں واپس لاتا ہے۔ کچھ دنوں بعد دھنی رام کا انتقال ہو جاتا ہے۔ گھر کی ذمہ داری مدن کے کاندھوں پر آ جاتی ہے۔ اندو بھی مصروف ہو جاتی ہے۔ کندن کو تعلیم دلا کر اس کی شادی کرتی ہے۔ منی کی شادی بھی کرتی ہے۔ اس کے اپنے بچے بھی پیدا ہوتے ہیں۔ کندن اپنی بیوی کو لے کر الگ ہو جاتا ہے۔ گھر کا بٹوارا ہو جاتا ہے۔ کاروبار بھی تقسیم ہو جاتا ہے۔ آمدنی آدمی رہ جاتی ہے لیکن اندو کی سوجھ بوجھ سے حالات پھر معمول پر آ جاتے ہیں۔ شوہر کے خانگی مسائل کو حل کرنے میں اندو اس قدر مصروف ہو جاتی ہے کہ شوہر پر خاطر خواہ توجہ نہیں دے پاتی جس کا نتیجہ مدن کی بے راہ روی کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ وہ بازاری عورتوں میں دلچسپی لینے لگتا ہے۔ جب اندو کو اس کا علم ہوتا ہے تو وہ اپنے شوہر کی بے راہ روی کو رد کرنے کے لیے خود کو سجاتی سنوارتی ہے۔ مدن اسے اس روپ میں دیکھ دوبارہ اس کی آغوش میں آ جاتا ہے۔

اس طرح یہ کہانی جو مدن کی شادی سے شروع ہوتی ہے۔ اندو کی جوانی کی زوال پر اس وقت ختم ہو جاتی ہے جب مدن واپس اس کی آغوش میں آ جاتا ہے۔ اس عرصہ میں ایک متوسط گھرانے کے معاشی اور جذباتی و ذہنی بحران کے مختلف پہلو سامنے آتے ہیں۔ وہ نفسیاتی الجھنیں جو انسانی زندگی کا جزو لازم ہیں افسانے میں بے حد فنکارانہ طور پر پیش کی گئی ہیں۔ گھر کے افراد کے مسائل کا حل اور ان کی خواہشات کی تکمیل اندو مختلف طریقوں سے کرتی ہے۔ وہ اپنی قربانی، محبت، خلوص، لگن اور احساس ذمہ داری سے ایک چھوٹے سے گھر کو جنت بنا دیتی ہے۔ اس طرح وہ ہندوستانی معاشرت کی تہذیبی اقدار کا جیتا جاگتا نمونہ ہے۔ وارث علوی اس کی شخصیت کے اہم نقوش کا جائزہ لیتے ہوئے رقم طراز ہیں:

”اندو عورت کا آئیڈیل نہیں بلکہ آرکی ٹائپ بن گئی ہے۔

جس میں ہر ٹائپ سمایا ہوا ہے۔ وہ سر کے لیے ایک ایسی بہو ہے

جو بیٹی کی طرح ان کی خدمت کرتی ہے۔ اور جس میں سر کو اپنی

مرحومہ بیوی کی شبہ نظر آتی ہے اور پھر وہ کشف کے لحاظ بھی

آتے ہیں جب سب رشتے معدوم ہو جاتے ہیں اور اندو میں ازلی

عورت کی شان جھلکنے لگتی ہے۔ وہ فطرت کی پراسرار تخلیقی قوتوں کا مظہر بن جاتی ہے۔ یہی وہ حد فاصل ہے جو عورت کے اسطور کو گرہستن کے آدرش سے جدا کرتی ہے۔“ ۳۳

دراٹ علوی کا خیال درست ہے۔ اندو ایک ایسی عورت کی شکل میں ہمارے سامنے آتی ہے جس کا ہندوستانی تہذیب کی قدروں سے گہرا رشتہ ہے۔ وہ بیک وقت بیوی بہو، بھابھ، ماں بھی کے فرائض سے بخوبی عہدہ برآ ہوتی ہے۔ رشتوں کی اہمیت و قدر و قیمت کا بھرپور احساس رکھتی ہے۔ شادی کے بعد پہلی رات کو ہی وہ مدن سے اس کے دکھ مانگ کر زندگی کے نشیب و فراز میں اپنی حصہ داری کا احساس کراتی ہے۔ شوہر کو ہر طرح سے خوش رکھنے کے لیے وہ ایسے نفسیاتی طریقے اختیار کرتی ہے کہ جن سے مدن کے احساس برتری کو چوٹ بھی نہ پہنچے اور خود اس کا تشخص بھی برقرار رہے۔ وہ اپنے سر اپنی نند اور دیور کے تئیں جب خلوص و محبت کا اظہار کرتی ہے تو ساتھ ہی مدن کو یہ بھی باور کرانا چاہتی ہے کہ ان لوگوں سے اس کا لگاؤ اور محبت اس لیے ہے کہ وہ اپنے شوہر سے محبت کرتی ہے۔ لہذا جو لوگ شوہر کو پیارے ہیں وہ اسے بھی عزیز ہیں اس طرح وہ نہایت آسانی سے مدن پر دہنی اور اخلاقی برتری حاصل کر لیتی ہے۔

عام طور پر متوسط گھرانوں کو درپیش مسائل میں سب سے اہم مسئلہ اخراجات کی زیادتی کے لحاظ سے مالی وسائل کا محدود ہونا ہے۔ دھنی رام کا گھر بھی اس کا ایک نمونہ ہے لیکن اندو اپنے حسن سلیقہ کا ثبوت فراہم کرتے ہوئے ایسے مسئلوں سے نمٹنے میں مدن کی مدد کرتی ہے۔ وہ کندن کے بی۔ اے میں داخلے کے لیے اور منی کی شادی کے لیے رقم کی فراہمی کے سلسلے میں عین وقت پر مدن کی فکر کو اس طرح ختم کر دیتی ہے کہ وہ حیران رہ جاتا ہے۔ وہ اس سے کہتی ہے:

”چلو میرے ساتھ“ اور مدن بھیڑ کے بچے کی طرح اندو

کے پیچھے چل دیتا، اندو وندل کے صندوق کے پاس پہنچتی جسے کسی

کو مدن سمیت ہاتھ لگانے کی اجازت نہ تھی۔ کبھی کبھی اس بات پر

خفا ہو کر مدن کہتا۔ ”مرو گی تو اسے بھی چھاتی پر ڈال کر لے جانا“

اور اندو کہتی۔ ”ہاں لے جاؤں گی۔“ پھر اندو وہاں سے مطلوبہ رقم نکال کر سامنے رکھ دیتی۔

”یہ کہاں سے آگئے؟“

”کہیں سے بھی آئے..... تمہیں آم کھانے سے

مطلب ہے کہ.....“ پھر بھی؟“

تم جاؤ اپنا کام چلاؤ“

اور جب مدن زیادہ اصرار کرتا تو اندو کہتی ”میں نے ایک

سیٹھ دوست بنایا ہے نا۔“ اور پھر ہنسنے لگتی۔ جھوٹ جانتے ہوئے

بھی مدن کو یہ مذاق اچھا نہ لگتا۔ پھر اندو کہتی۔ ”میں چور لیڑا ہوں

..... تم نہیں جانتے؟ نئی لیڑا جو ایک ہاتھ سے لوٹتا ہے اور دوسرے

ہاتھ سے گریب گربا کو دیتا ہے۔“ ۳۳

اس طرح اندو اپنے حسن انتظام کی بدولت اپنی شناخت قائم کرتی ہے۔ وہ صحیح معنوں

میں اس بندوستانی عورت کی نمائندگی کرتی ہے جو شوہر کے گھر میں قدم رکھتے ہی وہاں کے

دکھوں کو اپنا لیتی ہے اور ان کی جگہ اس گھر کو خوشیوں سے بھر دیتی ہے۔ اندو اپنی خوبیوں کی وجہ

سے ایک مثالی کردار کے روپ میں ہمارے سامنے آتی ہے۔ لیکن بیدی اس کی نسوانی فطرت

کے اہم تقاضوں کو اس مثالیت پسندی پر قربان نہیں کرتے۔ وہ اندو کی شخصیت کے اس رخ کو

بھی ہمارے سامنے پیش کر دیتے ہیں جب شوہر کی بے راہ روی پر اسکی نسوانی انا جاگ اٹھتی

ہے۔ وہ اسے دوبارہ پانے کے لیے خود کو سجاتی سنوارتی ہے اور اپنے وجود کی کھوئی ہوئی

عظمت و معنویت کو ایک بار پھر بحال کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ یہ اندو کے کردار کا دوسرا رخ

ہے۔ اس رخ کا تعلق اس کے باطن سے ہے۔ گھریلو زندگی کے دوسرے مسائل سے قطعی

مختلف یہ مسئلہ اس کے وجود اور اس کے جذبات کی عدم تفہیم کا ہے۔ اندو میں مدن کی دلچسپی کم

ہونے کی وجہ سے اس کی بے راہ روی بڑھتی ہے۔ اس کا یہ طرز عمل دونوں کے ازدواجی رشتے

کے درمیان خلیج پیدا کر دیتا ہے۔ لیکن اندو اس دراڑ کو کھائی بننے سے قبل ہی پاٹ دیتی ہے۔ وہ

مدن کی اس بے راہ روی کے لیے اپنی بے اتفاقی کو بھی ذمہ دار مانتی ہے۔ گھریلو مسائل میں الجھ کر وہ مدن کے ان فطری تقاضوں کو بخوبی پورا نہیں کر سکتی تھی جو ازدواجی رشتے کی بنیاد ہیں۔ اس لیے وہ خود کو سجاتی ہے اور پھر مدن کو ایک ایسی دنیا میں لے جاتی ہے جو روحانی سرشاری بھرپور کیف اور بے پناہ سکون کی آماجگاہ ہے۔ کیف و مسرت کی یہ جنت مدن کو اندو کی ذات میں دوبارہ مل جاتی ہے۔ لیکن یہ قربانی دے کر اندو خالی ہاتھ رہ جاتی ہے۔ کہانی میں اندو کی شکل میں سماج کے اس المیہ کو پیش کیا گیا ہے جو کم و بیش ہر ہندوستانی عورت کا مقدر ہے۔ جہاں ایک عورت کو اپنا سب کچھ قربان کرنے کے باوجود بھی کچھ کھونے کا خدشہ لگا رہتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی کچھ کھونے کے بعد دوبارہ اسے پانے کے لیے ایک بار پھر خود کو منانا پڑتا ہے۔ ناقد ری کی یہ ایک ایسی مثال ہے جو عورت کی مظلومیت کے احساس کے ساتھ ہی ہمیں اس کی بشری عظمت کے اعتراف پر مجبور کر دیتی ہے۔ پروفیسر آل احمد سرور کے مطابق اندو ایک عظیم عورت ہے جو بزرے کی طرح ہر پامالی کے بعد نئے انداز سے سر اٹھاتی ہے۔

گرہن بیدی کا پہلا افسانہ ہے جس میں اساطیری پہلو بے حد نمایاں ہے۔ چاند گرہن کو ایک علامت کے طور پر بیدی نے استعمال کیا ہے۔ وہ اس گرہن کی سائنسی وجوہات سے قطع نظر اس کے اساطیری اور دیومالائی جواز کے پس منظر میں کہانی کا تانا بانا بنتے ہیں۔ افسانے کا مرکزی کردار ہولی ہے۔ اپنے دکھ مجھے دے دو کی اندو گرم کوٹ کی رشتی ایک چادر میلی سی کی رانو اور لاجوتی کی لاجو کی طرح یہ بیدی کا ایک اور زندہ جاوید کردار ہے۔ اس افسانے میں بیدی نے عورت کی ہمہ گیر اہانت کو موضوع بنایا ہے۔ ایک مظلوم عورت کی خواہش نجات اور بشری احترام کی تلاش ایک سماجی المیہ بن کر ہمارے سامنے آتی ہے۔ ہولی ایک ایسی عورت ہے جو سسرال والوں کی زیادتیوں اور شوہر ”رسیلا“ کے مظالم سے عاجز آ کر گھر سے بھاگ جاتی ہے۔ لیکن بھاگ کر بھی اسے سکون نہیں ملتا اور وہ مزید دشواریوں میں گرفتار ہو جاتی ہے۔ حاملہ ہولی اپنے مانگے جانا چاہتی ہے تاکہ وہاں سکون سے اپنے دن گزار سکے۔ وہ سسرال سے بھاگ جاتی ہے۔ راستے میں مختلف لوگ اسے اپنی ہوس کا نشانہ بنانا چاہتے ہیں۔ راہ میں اس کے گاؤں کا ایک شخص کھیتو رام مل جاتا ہے لیکن وہ

اس کا بھائی بن کر بھی اس کی عصمت سے کھیلنا چاہتا ہے۔ ہولی پھر بھاگتی ہے۔ سستوں، راستوں اور منزلوں کی نشاندہی اور تعین کے بغیر وہ بھاگتی چلی جاتی ہے۔ شاید اس طرح بھاگنے سے ہی اسے کوئی پناہ مل جائے۔ وہ بھاگتی رہتی ہے اور لوگوں کا یہ شور اس کا پیچھا کرتا رہتا ہے۔ چھوڑ دو..... دان کا وقت ہے..... پکڑ لو..... چھوڑ دو!!

ہولی ہمارے سامنے ایک ایسی مظلوم عورت کی شکل میں سامنے آتی ہے جو ازل سے ظلم و زیادتی کی شکار ہے۔ وہ ایک خوشحال گھرانے کی لڑکی ہے۔ سرال والوں کا سلوک اس کے ساتھ انتہائی وحشیانہ ہے جس کا اندازہ کہانی کے اس اقتباس سے ہوتا ہے:

”ہولی کے ساتھ کتوں سے بھی برا سلوک ہوتا تھا۔

کاستھوں کو تو بچے چاہئیں۔ ہولی جہنم میں جائے۔ گویا سارے

مغربات میں یہ کاستھ ہی ”کل دھو“ کا صحیح مطلب سمجھتے تھے۔“

ہر سال ڈیڑھ سال کے بعد وہ ایک تیا کیزا گھر میں رہیگتا ہوا دیکھ

کر خوش ہوتے تھے اور بچے کی وجہ سے کھایا پیا ہولی کے جسم پر اثر

انداز نہیں ہوتا تھا۔ شاید اسے روٹی بھی اسی لیے دی جاتی تھی کہ

پیٹ میں بچہ مانگتا ہے اور اسی لیے اسے حمل کے شروع میں چاٹ

اور سب پھل آزادانہ دیے جاتے تھے۔“ ۳۵

یکے بعد دیگرے کئی بچوں کی پیدائش کے بعد ہولی کی حالت دگرگوں ہو جاتی ہے۔

جسم بے حد کمزور اور نحیف و نزار ہو جاتا ہے۔ ایسی حالت میں گھر کے کام کا انبار سرال

والوں کا سنگ دلا نہ رویہ اور شوہر سیلا کی زیادتیاں اسے اس نوبت تک پہنچا دیتی ہیں جہاں

وہ ذہنی و جسمانی دونوں اعتبار سے تقریباً نیم مردہ ہو جاتی ہے۔ اس کے علاوہ گھر کے افراد

سماجی توہمات کے زیر اثر اس پر ایسی ایسی پابندیاں لا دیتے ہیں کہ اس کا جینا دو بھر ہو جاتا

ہے۔ مثلاً

”ہولی کو اجازت نہ تھی کہ وہ کپڑا پھاڑ سکے۔ پیٹ میں

بچے کے کان پھٹ جائیں گے۔ وہ سی نہ سکتی تھی۔ منہ سلا بچہ پیدا

ہوگا۔ اپنے میکے خط نہ لکھ سکتی تھی۔ اس کے میڑھے میڑھے حروف

بچے کے چہرے پر لکھے جائیں گے۔“ ۳۶

ساس اسے ہر وقت برا بھلا کہتی رہتی ہے۔ شوہر سیلا اس کے بار بار حاملہ ہونے میں بھی اس کا ہی قصور دیکھتا ہے:

”میں پوچھتا ہوں کہ بھلا اتنی جلدی کا ہے کی تھی۔“

”جلدی کیسی؟“

سیلا پیٹ کی طرف اشارہ کرتے ہوئے بولا۔ ”یہی

.....تم بھی تو کتیا ہو کتیا۔“

ہولی سہم کر بولی۔ ”تو اس میں میرا کیا قصور ہے؟“ ۳۷

سیلے کو یہ سن کر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہولی نے جواب میں اسے ہوس ران بد چلن اور وحشی وغیرہ بھی کچھ بنادیا ہو۔ وہ غصہ میں آ کر اسے خوب زد و کوب کرتا ہے۔ ان زیادتیوں اور مظالم سے تنگ آ کر وہ اپنے میکے بھاگ جانا چاہتی ہے تاکہ آرام و سکون سے اپنی زندگی گزار سکے۔ سسرال سے بھاگنے کا موقع ہولی کو جلد ہی مل جاتا ہے۔ ایک رات جب کہ چاند کو گرہن لگ رہا تھا اور راہو دکیتو اس سے اپنا پرانا بدلہ چکانے کے لیے اسے نکل جانے کی کوشش کر رہے تھے۔ سسرال والوں کے ساتھ ہولی پو جا کے لیے سمندر کے کنارے جاتی ہے اور ان لوگوں کی نظر بچا کر ساحل کی طرف بھاگتی ہے۔ جہاں ایک اسٹیراس کے گاؤں جانے کے لیے کھڑا تھا۔ وہ اس میں داخل ہو جاتی ہے۔ جب ٹینڈل ٹکٹ مانگتا ہے تب اسے احساس ہوتا ہے کہ اس نے بدحواسی میں ٹکٹ بھی نہیں خریدا ہے۔ ٹکٹ نہ پانے پر ٹینڈل واپس چلا جاتا ہے اور اپنے ساتھیوں کے ساتھ مل کر ہولی پر بحرمانہ حملے کا منصوبہ بناتا ہے۔ اسی وقت ہولی کے گاؤں کا ایک شخص کیتھورام وہاں آ جاتا ہے۔ مانگے کے رشتے سے ہولی کا بھائی بننے کے باوجود وہ اس کی مدد کرنے کے بہانے اس کی عزت سے کھیلتا چاہتا ہے۔ چاند کا پوری طرح گہنا جانا اور راہو دکیتو کا جی بھر کر قرضہ وصول کرنا وہ بلیغ اشارے ہیں جو ہمیں ہولی کے ساتھ گزرے ہوئے حادثے سے باخبر کراتے ہیں۔ وہ لٹنے کے بعد بھاگتی ہے اور چھوڑ دو

پکڑ لو کی آوازوں کے درمیان اس کا بھاگنا ہمیں ہندوستانی عورت کی مظلومیت اور اس کی سماجی حیثیت سے متعلق چند تلخ حقائق کا احساس کراتا ہے۔ بقول شمس الحق عثمانی:

”اس افسانے میں بیدی نے ہولی نام کی ایک عورت کے وسیلے سے اس سماجی رویے کے نقش ابھارے ہیں جو فطرت کے جمالی عنصر سے محرومی کے باعث عورت کی معنویت اور احترام کو بڑی حد تک فراموش کر چکا ہے۔“ ۳۸

راجندر سنگھ بیدی نے ہولی کے کردار کو اس فنکارانہ مہارت کے ساتھ پیش کیا ہے کہ وہ جبر و استحصال کی شکار ہندوستانی عورت کا نمائندہ کردار بن گیا ہے۔ کہانی میں مختلف مقامات پر ہولی کی نفسیات سے بیدی قاری کو بخوبی واقف کراتے ہیں۔ مثلاً سسرال والوں کے مظالم کے ساتھ ساتھ ہولی شوہر کے خراب رویہ کا شکار ہوتی ہے لیکن شوہر کے مظالم سے اسے کوئی شکایت نہیں ہے کیونکہ اسے شاستروں نے انتہائی بلند مرتبہ دے رکھا ہے۔ ”وہ جس چھری سے مارے اس چھری کا بھلا۔“

یہاں پر ہولی کے خیالات اس ہندوستانی عورت کے خیالات ہیں جو ایک ایسے ماحول کی پروردہ ہونے کی وجہ سے اپنے شوہر سے عام طور پر بغاوت نہیں کرتی جو اسے بچپن سے ہی مرد کی حاکمیت اور شوہر کی عظمت و برتری کا سبق پڑھاتا آیا ہے۔ خاص طور پر ہندو عورت کے خیالات عام حالات میں باغیانہ رجحان کے حامل نہیں ہوتے اور ”پتی پر میثور“ کا تصور اسے شوہر کی زیادتیوں کو برداشت کرنے پر مجبور کرتا ہے۔ ہولی شوہر کے سلوک کو برداشت کر سکتی ہے لیکن سسرال کے دوسرے افراد کا غیر انسانی رویہ اسے شوہر کا گھر چھوڑنے پر مجبور کر دیتا ہے۔ وہ ان مظالم سے نجات حاصل کرنا چاہتی ہے لیکن اس کا ایسا یہ ہے کہ شوہر کا گھر چھوٹنے کے بعد وہ اپنے میکے پہنچ نہیں پاتی اور راستے میں دوسرے لوگوں کی ہوس کا شکار ہو جاتی ہے۔ جس وقت چاند کو گرہن لگ رہا ہوتا ہے اور راہو و کیتو اپنا سالہا سال پرانا بدلہ لینے کے لیے اسے نگل رہے ہوتے ہیں۔ ٹھیک اسی وقت ہولی کو سماج کے ان راہوؤں اور کیتوؤں نے گھیر رکھا تھا جو عورت کے بشری احترام اور اس کی سماجی

معنویت کو ہمیشہ سے نظر انداز کرتے ہوئے اس کا استحصال کرتے آئے ہیں۔

افسانے میں بیدی نے استعاراتی اور اساطیری اسلوب کے سہارے چاند گرہن کے حوالے سے ایک ہندوستانی عورت کے کرب کو سمیٹنے کی کوشش کی ہے۔ یہ افسانہ ان کی فنی ریاضت کا ثبوت ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اس افسانے کا تجزیہ انہیں اساطیری بنیادوں پر کیا ہے۔ یہ عقائد اور روایات ہندوستانی دیومالائی تصور سے ماخوذ ہیں۔ کہانی چونکہ ایک مظلوم و مجبور ہندوستانی عورت کی خواہش نجات کی ہے۔ اس لیے یہ اساطیری پس منظر اس ہندوستانی عورت کے المیہ کو زیادہ واضح اور موثر طریقے سے پیش کرتا ہے جو اپنے بشری احترام کو تسلیم کیے جانے کی آج بھی منتظر ہے۔

”ایک چادر میلی سی“ کا تہذیبی اور معاشرتی پس منظر پنجاب کے دیہاتوں کی ایک رسم سے متعلق ہے۔ اس رسم کے مطابق بیوہ عورت پر اس کا دیور چادر ڈال کر اسے اپنی زوجیت میں لے لیتا ہے۔ بیدی نے اس رواج کو بنیاد بنا کر پنجاب کے ایک چھوٹے سے گاؤں کے ایک انتہائی پسماندہ کنبہ کے افراد کے ذہنی رویوں کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ کردار نگاری کے لحاظ یہ ناولٹ بیدی کا شاہکار ہے۔ ناولٹ کے بھی کرداروں کے فطری نقوش بیدی نے انتہائی کامیابی سے ابھارے ہیں۔ تاکہ چلا کر خاندان کا پیٹ پالنے والے لکوکے اس کا ضعیف العمر اور تجربہ کار باپ حضور سنگھ، حریص اور بد زبان ماں جنداں، لا پرداہ آزاد منش اور اپنے آپ میں گم رہنے والا بھائی منگل اور بیوی رانو، رانو جو اس ناولٹ کا سب سے اہم کردار ہے۔ پسماندہ طبقہ سے تعلق رکھنے والی ہندوستانی عورت جو اپنی مجبور یوں، محرومیوں اور سماجی نابرابری و ناقدری کے مسلسل حملوں کا سامنا کرتے ہوئے ہر آن ایک نئی دنیا کی تعمیر میں لگی رہتی ہے ہمارے سامنے رانو کی شکل میں آتی ہے۔ زندگی مرمر کے جڑے جانے کا نام ہے اور رانو اس زندگی کی جچی علامت ہے۔ وہ ماں، بھابھو اور بیوی بن کر مرد کے مسائل حل کرتی ہے۔ اس کی ضروریات کو پورا کرتی ہے لیکن خود تہی دامن اور تہی دست رہ جاتی ہے۔ ”میں کیوں جاؤں؟..... کیا نہیں کیا میں نے اس گھر کے لیے؟ بیٹے نہیں جنے کہ بیٹی نہیں جئی۔“ رانو ان الفاظ کے ذریعہ اپنے تعین قدر کا مسئلہ حل کرانا چاہتی ہے۔

وہ رسم و رواج کی بیڑیوں میں جکڑی ہونے کے باوجود استحصالی قوتوں سے نبرد آزما ہونے کا حوصلہ رکھتی ہے۔ جنہاں کے ذریعہ اپنی بیٹی ”بڑی“ کا سودا پانچ سو روپیہ میں کر دینے سے وہ فوراً اپنی ساس کے مقابل آتی ہے اور بڑی کا دفاع کرتی ہے۔ ”آج کون آیا تھا؟ کس کی ہمت پڑی یہ دہلیز پھاندنے کی؟ میری بیٹی کا سودا کرنے کی۔“ وہ تلو کے قتل کے بعد منگل سے شادی پر رضا مند نہیں ہوتی کیونکہ اسے وہ اپنے بچے کی طرح سمجھتی تھی۔ جب سہیلی چنوں اسے اونچ نیچ سمجھاتی ہے تو وہ اپنے بچوں کی خاطر تیار ہو جاتی ہے۔ یہاں وہ ایثار و قربانی کی دیوی بن کر قاری کے ذہن پر چھا جاتی ہے۔ تلو کے کاسلوک اس کے ساتھ پسماندہ طبقہ کے روایتی شوہروں کی طرح بے رحمانہ تھا۔ لیکن رانوا سے محض اس لیے برداشت کرتی ہے کیونکہ وہ اپنے بچوں سے دور نہیں ہونا چاہتی۔ اس کے علاوہ وہ ایک ہندوستانی عورت ہے جو بچپن سے اس ماحول میں پالی گئی ہے۔ جو اسے شوہر کی بیوی پر برتری کی تعلیم دیتا آیا ہے۔ وہ تلو کے کے ہاتھوں مار کھانے کے بعد ان عورتوں سے جو شوہر اور بیوی کا یہ جھگڑا دیکھ رہی تھیں کہتی ہے:

”کھبر دار جو کسی نے چھڑایا۔ تم سب جاؤ..... جاؤ

تم۔ کیا تم کو نہیں پڑتی۔ آج جو ہونا ہے ہو جانے دو۔ آج میں اس

کے ہاتھوں مردوں گی۔ سو رگ کو جاؤں گی۔ آج میرے بچے مجھے

روئیں گے۔“ ۳۹

رانو تلو کے کی ہر زیادتی برداشت کرتی ہے لیکن اس کی شراب نوشی اس کو قطعی گوارہ نہیں۔ اس کے مطابق ”شراب ایسی سوت نہیں دنیا میں۔“ لیکن وہ شراب سے نفرت کے باوجود شراب نوشی کی مخالفت میں کوئی ایسی واضح دلیل نہیں رکھتی جو شراب نوشی کے نتائج سے متعلق اس کے نقطہ نظر کی بنیاد میں کسی سماجی شعور کی نشاندہی کرتی ہو۔ وہ ایک ناخواندہ عورت ہے جو برائی کو برائی سمجھتی ہے لیکن اس برائی سے گھر، خاندان، فرد اور سماج کو پہنچنے والے نقصانات کا تجزیہ کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتی۔ اسی طرح وہ چودھری مہربان داس سے اس کی عیاش طبیعت اور جنسی بے راہ روی کی وجہ سے نفرت کرتی ہے۔ اس کی دلی تمنا ہے کہ وہ جلد از جلد کیفر کردار کو پہنچے۔ اسی لیے جب وہ اسے اپنے بھائی گھنشیام کے ساتھ جھگڑی پہنچے ہوئے جاتے دیکھتی ہے

تو فطر مسرت سے بے قابو ہو کر ان الفاظ میں دیوی کا شکر ادا کرتی ہے۔ ”شکر ہے دیوی ماں..... آج کا دن تو دھنیہ ہو گیا“ میرے لیے۔ ”اس طرح وہ بے اندازہ غربت اور اقتصادی بد حالی کے باوجود اخلاقیات پر اپنے مکمل یقین کا مظاہرہ کرتی ہے۔ اخلاقی قدروں پر اس کا یہ ایمان اس کی فطرت کا ایک اہم حصہ ہے۔ اپنی اس فطرت کے برخلاف غریبی و مفلسی سے عاجز آ کر وہ کبھی اخلاقی پستی کی طرف قدم بڑھانے کی بات سوچتی بھی ہے تو فوراً اپنے اس خیال پر خود کو سرزنش کرتی ہے۔ مثلاً جب جنداں ”بڑی“ کا سودا کرنے کی بات سوچتی ہے تو وہ ”بڑی“ کی حفاظت کے لیے کمر بستہ ہو کر سامنے آتی ہے۔ ایسے موقع پر وہ اپنی ساس کے اس مکروہ خیال اور فعل کے پیچھے اقتصادی بد حالی کا بھیا تک چہرہ دیکھتی ہے جس کا سامنا اس مفلوک الحال خاندان کو ہے۔ وہ جانتی ہے کہ پیسہ کے فقدان میں وہ ”بڑی“ کے تعلق سے اپنے فرائض بحسن و خوبی نہیں ادا کر سکے گی۔ آج جنداں اس کی بیٹی کا سودا محض پانچ سو روپیہ میں کر رہی ہے اور اس کی وجہ اس کی غریبی ہے۔ ایسے موقع پر اسے چودھری مہربان داس کی یاد آتی ہے۔ اگر وہ جیل سے باہر ہوتا تو وہ خود کو ایک رات کے لیے اس کے حوالے کر کے ”بڑی“ کی شادی کے لیے کچھ روپے حاصل کر لیتی۔ اس سے بھی آگے جا کر وہ سوچتی ہے کہ اگر بیچنے سے ”بڑی“ کی آئندہ زندگی کا مسئلہ حل ہو سکتا ہے تو کیوں نہ شہر لے جا کر اسے تھوڑا تھوڑا بیچے کیونکہ اس نے سن رکھا تھا کہ لاہور کے بابو لوگ کچھ دیر کے دل بہلاوے کے لیے پندرہ بیس روپیہ دے جاتے ہیں۔ جن سے غریبی کا مسئلہ حل ہو سکتا ہے:

”کھانے کو چنگلی چوکی ملے گی۔ پہننے کو ریشم..... کھین

کھاب.....

تھوڑے ہی دنوں میں روپیوں اور کپڑوں سے صندوق بھر

جائیں گے۔“

لیکن اس خیال کے آتے ہی اس کا ضمیر اسے ملامت کرتا ہے اور وہ خود اپنے ہی منہ پر تھپڑ مار کر اس بات کا احساس کرا دیتی ہے کہ باوجود انتہا درجہ کی غریبی کے وہ اخلاقی اقدار سے کنارہ کش نہیں ہو سکتی۔

رانو کے کردار کا ایک نیا پہلو اس وقت سامنے آتا ہے جب وہ منگل سے زبردستی کی شادی کے باوجود شادی کے بعد اس بات کی خواہاں نظر آتی ہے کہ اس کے اور منگل کے درمیان زن و شوہر کا رشتہ قائم ہو۔ کیونکہ وہ اس بات سے واقف ہے کہ حالانکہ یہ شادی عمر اور رشتہ کے تفاوت کے لحاظ سے انتہائی نامناسب تھی مگر چونکہ اپنے بچوں کے مستقبل کو سنوارنے کے لیے اس نے اس ازدواجی رشتہ کو تسلیم کیا ہے لہذا اب اسے برقرار رکھنا ہی اس کے اس گھر میں قیام اور اس کے بچوں کے بہتر مستقبل کا ضامن ہوگا۔ رانو اس بات سے بھی واقف ہے کہ جنسی رشتہ ہی وہ بنیاد ہے کہ جس پر ازدواجی زندگی کا دار و مدار ہے۔ اسی لیے وہ منگل کے مردانہ جذبات کو مناسب مواقع پر جگانے کی کوشش کرتی ہے اور بلا آخر اس میں کامیاب ہوتی ہے۔ ایک بار جب اس کے اور منگل کے بیچ یہ رشتہ قائم ہو جاتا ہے تو وہ مختلف قسم کی فرمائشوں کے ذریعہ منگل کو یہ احساس کراتی ہے کہ اب وہ ایک ذمہ دار گرہست کی حیثیت اختیار کر چکا ہے اور اپنی بیوی نیز بچوں کی ضروریات زندگی سے باخبر رہنا اور انہیں پورا کرنا اس کا اولین فرض ہے۔ وہ خود اپنے تمام جذبات کو پس پشت ڈال کر اپنے بچوں کے بہتر مستقبل کے لیے اپنی اس بے جوڑ شادی کی اہمیت کو تسلیم کر لیتی ہے اور منگل کو ایک بیوی کی نظر سے دیکھنا شروع کرتی ہے۔ جب وہ منگل کے بچے کی ماں بننے والی ہوتی ہے تو وہ یہ سوچ کر خوش ہوتی ہے کہ اب اس کی ازدواجی زندگی کو ایک اور پائیدار بنیاد مل گئی ہے۔ اب وہ بڑی کے مستقبل کے لیے فکر مند نظر آتی ہے اور اس کوشش میں رہتی ہے کہ کسی طرح کوئی مناسب رشتہ مل جائے تو وہ اس کی شادی کر دے۔ اسے احساس ہے کہ جوان ہوتی ہوئی لڑکی کی عزت و آبرو کی حفاظت کے لیے وہ کافی نہیں ہے۔ وہ اسے دانستہ طور پر میلے اور گندے کپڑوں میں ملبوس رکھتی ہے تاکہ بڑی کے حسن پر کسی کی حریص نگاہیں نہ پڑیں۔ بیدی نے رانو کی اس فکر کو ان الفاظ میں بیان کیا ہے:

”رانو کے حساب سے بڑی دن بدن اپنی تقدیر کی تاریخ کے

نزدیک پہنچ رہی تھی۔ پچھلے ماگھ کی سکرانت سے رانو کو بڑی کے نہانے

کا حساب رکھنا پڑ رہا تھا۔ کہیں دو دن بھی اوپر ہو جاتے تو رانو اس سے

عجیب طرح کے الٹے سیدھے سوال پوچھنے لگتی۔ تیسرے پہر کو تو کہاں

تھی؟ پھر ایسراں کے ہاں سے کہاں گئی؟ مندر میں کون کون تھا کیوں تو
 پروہت سے گردنتر لینے بیٹھ گئی؟ جانتی بھی ہے یہ منتر تجھے کہاں
 پہنچائے گا؟ بھول گئی باداہری داس کو..... پھر وہ احتیاطاً گھر میں کاڑھا
 لار کھتی..... جھوٹ اور کفر کو بال بھینکنے کے لیے جب کہیں دھڑکتے
 پھر کتے ہوئے انتظار کے بعد اس بلوغ کے بوٹے پہ کوئی نیا گل اٹار
 کھل اٹھتا تو رانی کی جان میں جان آتی اور بڑی کو جلدی سے جلدی
 گھر سے نکالنے کی سوچ میں لگ جاتی۔“ ۱۱

اتفاق سے جب بڑی کے لیے ایک امیر خوش حال اور اچھے اخلاق و اوصاف نیز شکل
 و صورت کے لحاظ سے خوب روٹز کا ملتا ہے اور بڑی سے شادی کے لیے خود پیش قدمی بھی کرتا
 ہے تو رانو ایک بار پھر ایک امتحان میں گرفتار ہو جاتی ہے کیونکہ ایک طرف اس کے مرحوم شوہر کا
 قاتل ہوتا ہے۔ جسے بطور داماد قبول کرنے میں ہی اس کی لڑکی مقدر سنور سکتا ہے تو دوسری
 طرف اس کا اپنا ضمیر جو اسے کسی صورت اس بات پر آمادہ نہیں ہونے دیتا کہ وہ ایک
 ہندوستانی عورت ہوتے ہوئے اس شخص کو معاف کر دے جو اس کا سہاگ اجاڑ چکا ہو۔ لیکن
 وہ بہت جلد خود پر قابو پالیتی ہے۔ اس مرحلے پر اس کا سر حضور سنگھ اسے اس جذباتی کشاکش
 سے نکالنے میں معاون و مددگار ثابت ہوتا ہے۔ وہ اپنے تجربات دور اندیشی اور تدبیر سے اس
 مسئلہ کو حل کرتا ہے۔ رانو بڑی کی طرف دیکھتے ہوئے اور حضور سنگھ کی رائے کا احترام کرتے
 ہوئے اس شادی کے لیے اپنی منظوری دے دیتی ہے۔ اس طرح وہ ایثار، قربانی، قبولیت اور
 مثبت جذباتی رویہ کے ذریعہ بکھرتے، ٹوٹتے خاندان کے منتشر اجزاء کی شیرازہ بندی کر کے
 محبت، تخلیق اور قربانی کی علامت بن جاتی ہے۔ بقول وارث علوی:

”رانو کی سب سے بڑی صفت قبولیت ہے جو زندگی کا
 وصف ہے استرداد نہیں بلکہ قبولیت رانو کو ایک ایسا سمندر بناتی ہے
 جس میں دکھ کے پہاڑ غرق ہو جاتے ہیں۔ غیر اپنا لیے جاتے ہیں
 اور بے بسی کی تنہا راتوں میں بہائے آنسوؤں کے قطرے، حسن

تخلیق اور مسرتوں کے آبدار موتیوں کی صورت ساحل حیات پر
بکھیر دیے جاتے ہیں۔ ۴۲۰

اس طرح بیدی کا یہ کردار مکمل بھی ہے اور ناقابل فراموش بھی۔ ان کے چند زندہ اور
متحرک کرداروں میں رانو کا کردار ہر اعتبار سے کردار نگاری کا شاہکار ہے۔ وہ ایک معمولی
ان پڑھ، گنوار اور پسماندہ طبقے سے تعلق رکھنے والی عورت ہو کر بھی سماجی شعور سے بے بہرہ
نہیں ہے۔ وہ مسائل سے گھبرا کر بیٹھ نہیں جاتی بلکہ ان کا حل دریافت کرتی ہے۔ انتہائی
درجہ کے ناموافق حالات اور جبر و استحصال کی شکار ہونے کے باوجود اپنی انسانی سطح کو برقرار
رکھنے کا عمل اسے ایک معمولی عورت کے مقام سے اٹھا کر دیوی کے مرتبہ پر فائز کر دیتا ہے
لیکن اس بلندی پر پہنچ کر بھی وہ ایک معمولی عورت کے فطری تقاضوں سے الگ نہیں نظر
آتی۔ وہ رد و قبول، اثبات و نفی نیز قبولیت و استرداد کی مختلف منزلوں سے گزرتی ہوئی آگے
بڑھتی جاتی ہے اور پھر ایک ایسا مقام آتا ہے جب وہ ایک قد آور کردار کی حیثیت سے
ہمارے ادبی حافظہ کا جزو بن جاتی ہے کہ جسے ہم کبھی بھلا نہیں پاتے۔ بیدی کے نسوانی
کرداروں میں رانو کا کردار سب سے مکمل اور جامع ہے۔

متذکرہ بالا کرداروں کے حوالے سے بیدی کی کردار نگاری کا جائزہ لینے سے یہ
بات واضح ہو جاتی ہے کہ ان کے کردار محض صفحات کی زینت بن کر رہ جانے والے کردار
نہیں ہیں بلکہ سماج کے وہ افراد ہیں جو کسی نہ کسی نہج پر زندگی کا کوئی نہ کوئی المیہ پیش کر رہے
ہیں۔ لا جوتی کی لا جو، صرف ایک سگریٹ کا سنت لال، کوارنٹین کا بھاگو، سلا دان کا بابو، بھولا کا
بھولا اور ایک چادر میلی سی کی رانو کی طرح بیدی کا تقریباً ہر کردار معاشرے کی کسی نہ کسی
تہذیبی، اخلاقی، سماجی اور ثقافتی روایت سے وابستہ ہے۔ اس کا نفسیاتی و جذباتی رویہ اپنی
بنیاد میں گہرا سماجی و تہذیبی شعور رکھتا ہے۔



حواشی

- ۱ جعفر رضا : پریم چند کہانی کا رہنما، صفحہ ۲ وقار عظیم نیا افسانہ، صفحہ ۹۴
۳۸-۳۹ (الہ آباد-۱۹۹۴)
- ۳ محمد حسن بیدی کافن، مشمولہ یاد رفتگان نمبر ۴ آل احمد سرور بیدی کی افسانہ نگاری صرف ایک
نیا دور لکھنؤ، شمارہ مارچ تا ستمبر ۱۹۸۸،
صفحہ ۸۸
۵ راجندر سنگھ بیدی، گرم کوٹ، مشمولہ دانہ د
دام، صفحہ ۵۷
۶ شمس الحق عثمانی، بیدی نامہ، صفحہ
۲۱۵-۲۱۶
- ۷ ”ہمدوش“ مشمولہ دانہ و دام، صفحہ ۳۰ ۸ ”ہمدوش“ مشمولہ دانہ و دام، صفحہ ۲۹
- ۹ ”ہمدوش“ مشمولہ دانہ و دام، صفحہ ۳۱ ۱۰ ”ہمدوش“ مشمولہ دانہ و دام، صفحہ ۳۲
- ۱۱ وارث علوی، راجندر سنگھ بیدی، صفحہ ۳۷ ۱۲ راجندر سنگھ بیدی، صرف ایک سگریٹ مشمولہ
ساجتہ اکادمی، دہلی ۱۹۹۶
ہاتھ ہمارے قلم ہوئے، صفحہ ۳۹-۴۰
- ۱۳ آل احمد سرور بیدی کے افسانے ایک تاثر ۱۴ کوارٹین، مشمولہ دانہ و دام، صفحہ ۱۳۴
مشمولہ بیدی اور ان کے افسانے مرتبہ
اطہر پرویز، صفحہ ۲۹-۳۰
- ۱۵ کوارٹین مشمولہ دانہ و دام، صفحہ ۱۲۸ ۱۶ وارث علوی، راجندر سنگھ بیدی، صفحہ ۳۹
- ۱۷ محمد حسن بیدی کافن مشمولہ یاد رفتگان نمبر ۱۸ کوارٹین، مشمولہ دانہ و دام، صفحہ ۱۲۸
نیا دور لکھنؤ، صفحہ ۸۶

- ۱۹ کوارٹین 'مشمولہ دانہ و دام' صفحہ ۱۳۵ ۲۰ من کی من میں 'مشمولہ' دانہ و دام ' صفحہ ۳۸-۳۹
- ۲۱ من کی من میں : 'مشمولہ دانہ و دام' صفحہ ۲۲ وارث علوی 'راجندر سنگھ بیدی' صفحہ ۴۱
- ۲۳ من کی من میں 'مشمولہ دانہ و دام' صفحہ ۴۱ وہاب اشرفی : 'راجندر سنگھ بیدی کی افسانہ نگاری' اپنے دکھ مجھے دے دو ' کی روشنی میں صفحہ ۴۷
- ۲۵ تلامذہ 'مشمولہ دانہ و دام' صفحہ ۱۳۷ ۲۶ تلامذہ 'مشمولہ دانہ و دام' صفحہ ۱۵۱
- ۲۷ وارث علوی : 'راجندر سنگھ بیدی' صفحہ ۲۸ 'راجندر سنگھ بیدی : لاجوتی' 'مشمولہ' اپنے دکھ مجھے دے دو ' صفحہ ۱۱
- ۲۹ لاجوتی 'مشمولہ' اپنے دکھ مجھے دے دو ' صفحہ ۲۰ ۳۰ بیدی کے افسانے ایک تاثر 'مشمولہ' 'راجندر سنگھ بیدی اور ان کے افسانے' صفحہ ۲۸
- ۳۱ 'راجندر سنگھ بیدی' صفحہ ۵۲-۵۳ ۳۲ لاجوتی 'مشمولہ' اپنے دکھ مجھے دے دو ' صفحہ ۲۱
- ۳۳ وارث علوی 'راجندر سنگھ بیدی' صفحہ ۳۳ اپنے دکھ مجھے دے دو ' 'مشمولہ' اپنے دکھ مجھے دے دو ' صفحہ ۱۳۲
- ۳۵ 'راجندر سنگھ بیدی' 'گرہن' 'مشمولہ' صفحہ ۵ ۳۶ 'گرہن' 'مشمولہ' 'گرہن' صفحہ ۵
- ۳۷ 'گرہن' 'مشمولہ' 'گرہن' صفحہ ۹ ۳۸ بیدی نامہ 'مشمولہ' صفحہ ۱۸۱
- ۳۹ 'راجندر سنگھ بیدی' : ایک چادر میلی سی 'مشمولہ' صفحہ ۱۵ ۴۰ ایک چادر میلی سی 'مشمولہ' صفحہ ۴۷
- ۴۱ ایک چادر میلی سی 'مشمولہ' صفحہ ۳۲ ۴۲ 'راجندر سنگھ بیدی' صفحہ ۷۶

باب چہارم

بیدی کے افسانوں میں نسوانی کرداروں کی انفرادیت

عورت بیک وقت طبع تخلیق انسانیت بھی ہے اور آئینہ فطرت بھی۔ ابتدائے آفرینش سے لے کر آج تک مختلف حیثیتوں سے عورت اس دنیا کی تزئین و آرائش میں اپنا کردار ادا کرتی آئی ہے۔ وہ اپنی تمام تر صنفی خصوصیات کو بروئے کار لاتے ہوئے تصویر کائنات میں نت نئے رنگ بھرتی رہی ہے۔ اس کی لطافت، نزاکت، حسن، کشش، خلوص، محبت، قربانی، خدمت اور جذبہ ایثار و وفائے دنیائے رنگ و بو کو نکھارا بھی ہے اور اس گلشن حیات کو مثل جنت امن و سکون کا گہوارہ بنانے کی بھی کوشش کی ہے۔ عورت ماں بھی ہے اور رفیقہ حیات بھی، بہن بھی اور بیٹی بھی اور انسانیت کی حسین اور روشن پیشانی پر طوائف کی صورت میں ایک بد نما داغ بھی۔ اس کے کتنے ہی روپ ہیں لیکن اس کی اولین اور بنیادی حیثیت مونس و غم خوار کی تھی اور ہے۔ وہ کوئی بھی شکل اختیار کر لے یا اسے کوئی بھی شکل اختیار کرنے پر مجبور کر دیا جائے۔ وہ ہر حالت میں مرد کی غم گسار رہے گی۔ وہ رفیق سفر بن کر راہ میں آنے والی ہر مشکل کو آسانی میں بدلنے کی کوشش کرتی ہے۔

ہمارے ادیبوں، شاعروں، افسانہ نگاروں، ناول نویسوں وغیرہ نے عورت کی اس مختلف الجہات حیثیت پر اپنے اپنے ذوق و جذبہ اور انداز فکر و نظر کے تحت روشنی ڈالنے کی کوشش کی ہے۔ ان اہل قلم حضرات نے اگر اس کی شخصیت کی دل فریبی اور حسن و لطافت کو موضوع بنایا تو اس کے ساتھ ہی اس کی سماجی حیثیت اور بشری عظمت کے مختلف پہلوؤں کو

بھی دیکھنے سمجھنے اور پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ عورت کی حالت زار پر ہمدردی کا اظہار بھی کیا ہے اور اس حالت زار کی طرف اپنے قاری کو متوجہ کرانے کی ذمہ داری سے بھی بحسن و خوبی عہدہ برآ ہوئے ہیں۔ کچھ ادباء و شعراء نے اس سے ہٹ کر اپنے غلط ذہنی رجحان کے تحت جنسی ہیجان انگیزی کو بڑھانے کا کام بھی کیا۔ ان لوگوں نے عورت کی ذات کو جنسی آسودگی کے ایک آلہ محض کی صورت میں پیش کرنے کی مذموم اور غیر فطری کوشش کی۔ لیکن بڑی تعداد ان ادیبوں کی ہے کہ جنہوں نے جنسی ہیجان انگیزی سے ہٹ کر ایک تعمیری اور مثبت نقطہ نظر اختیار کیا۔ اس ضمن میں راجندر سنگھ بیدی کا نام سرفہرست ہے۔ انہوں نے اپنے افسانوں میں عورت کو ایک لائق تو جیہہ جگہ دی ہے اور انتہائی فنی مہارت کو بروئے کار لاتے ہوئے چند ایسے نسوانی کرداروں کی تخلیق کی ہے جو عورت کی شخصیت کے الگ الگ پہلوؤں اور اس کی فطرت کے کتنے ہی گوشوں کو ہمارے سامنے پیش کرتے ہیں۔ بیدی کے یہ نسوانی کردار اس قدر سچے اور جیتے جاگتے ہیں کہ قاری کو افسانہ پڑھ کر یہ احساس ہوتا ہے کہ یہ عورتیں تو ہمارے اپنے معاشرے میں ہر طرف ہر جگہ نظر آتی ہیں۔ ”گرم کوٹ“ کی شمی ”لا جوتی“ کی لاجو ”من کی من میں“ کی کلکارنی ”اپنے دکھ مجھے دے دو“ کی اندو ”گرہن“ کی ہولی اور ناولٹ ”ایک چادر میلی سی“ کی رانو وغیرہ ایسے ہی نسوانی کردار ہیں جو کہ عورت کی شخصیت کے منفی و مثبت ان گنت پہلوؤں کو پیش کرتے ہیں۔ بیدی کے افسانوں میں یوں تو عورت مختلف صورتوں میں سامنے آتی ہے مگر اس کا غالب کردار ماں یا بیوی کا ہے۔ یہ عورت بیوی یا ماں ہو کر منبع تخلیق بھی ہے اور سرچشمہ محبت بھی رفیقہ حیات بھی ہے اور آئینہ فطرت بھی کہیں یہ بہن کی شکل میں علامت شفقت ہے تو کہیں محبوبہ کی صورت میں ہم دم و دم ساز۔ بیدی عورت کے کردار کے اس رخ کو بھی اپنے مشاہدے کا مرکز بناتے ہیں جو اسے ایک طوائف کی حیثیت سے پیش کرتا ہے۔ وہ عورت کے کردار کے اس رخ کے تئیں ایک ہمدردانہ نقطہ نظر اپناتے ہیں۔ وہ اس سماجی جبر کو نظر انداز نہیں کرتے جس نے عورت کو یہ مکروہ اور ناپسندیدہ روپ اختیار کرنے پر مجبور کر دیا ہے۔ بیدی نے جس طرح عورت کے کردار کو دنیاوی علاقوں اور سماجی پس منظر کی مضبوط و فطری بنیاد دی ہے۔ اس نے مرد و عورت

کے درمیانی رشتوں کے ساتھ ساتھ عورت کی سماجی حیثیت و اہمیت کو سمجھنے میں قاری کی بے حد مدد کی ہے۔ ان کے افسانوں کے حوالے سے جب ہم عورت کی فطرت اور کردار کا جائزہ لیتے ہیں تو اس کی شخصیت کا سب سے اہم پہلو جو بحیثیت شریک زندگی اور رفیقہ حیات ہمارے سامنے آتا ہے ایک ایسی عورت کا ہے جو مرد کے ہر درد کا درماں بن جاتی ہے۔ یہاں پر عورت مرد کی ایک ایسی ضرورت ہے جو ناگزیر ہے اور جس کے بغیر مرد کی زندگی کا خلاء کبھی نہیں بھرتا۔ یہی وہ خواہش ہے جو ”منگل اشٹیکا“ کے بڑھے چوارام کے دل میں پیدا ہوتی ہے۔ پہلے وہ عورت سے خائف رہتا ہے۔ لیکن نندا اور وجئے کی خوشگوار ازدواجی زندگی دیکھ کر اس کے دل میں بھی اپنی تنہائی اور اکیلے پن کا احساس جاگ اٹھتا ہے۔ وہ شادی کرنے کے لیے تیار ہو جاتا ہے۔ اس طرح بیدی رشتہ ازدواج کو ایک اہم سماجی ضرورت قرار دیتے ہیں۔ خاندان گھر اور معاشرہ کی شیرازہ بندی کے لیے مرد اور عورت کا قدم سے قدم ملا کر شاہراہ حیات پر آگے بڑھنا ضروری ہے۔ ”اپنے دکھ مجھے دے دو“ کی اندوا اور ”گرم کوٹ“ کی شمی ایک چھوٹے سے گھر کو اپنے حسن سلیقہ اور جذبہ الفت سے جنت بنا دیتی ہیں۔

بیدی کی وہ ساری کہانیاں جن میں عورت کو بیوی یا شریک حیات بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ ان میں مشرقی تصور حیات کو اولیت دی گئی ہے۔ انہوں نے ازدواجی زندگی کے اسی تصور کو پیش کیا ہے۔ جو مشرقی تہذیب سے عبارت ہے۔ عورتوں کو وہ خالصتاً خاتون خانہ کی حیثیت سے متعارف کراتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں عورت ایک اچھی معلمہ کامیاب سیاست دان، صحافی اور اعلیٰ سرکاری افسر کی حیثیت سے کہیں نظر نہیں آتی۔ انہوں نے عورت کے دائرہ عمل کو گھر کی چہار دیواری تک ہی محدود رکھا ہے۔ ان کے افسانوں کی عورت ایک گھریلو عورت ہے جو خانہ داری کی ساری مصعبتیں سہتی ہے۔ مختلف گھریلو مسائل کا سامنا کرتی ہے۔ مرد کے مظالم برداشت کرتی ہے۔ کبھی رحمت اور کبھی زحمت بن کر سامنے آتی ہے۔ کہیں پر یہ غم گسار ہے تو کہیں پر باعث رنج و غم۔ بیدی مرد اور عورت کی سماجی حد بندیوں اور ذمہ داریوں کو اپنے افسانوں کا موضوع بناتے ہیں۔ ان کے جن افسانوں

میں بیوی اور شوہر کی حیثیت سے مرد اور عورت میں سے کوئی ایک یا پھر دونوں اپنی سماجی و خانگی ذمہ داریوں سے کنارہ کرتے ہیں اس کا انجام گھر اور خاندان کی تباہی ہوتا ہے۔ ”گرہن“ میں رسیلا بحیثیت شوہر اپنے فرائض سے بے خبر ہے تو اس کا انجام ہولی کی گھر سے در بدری اور وحشی درندوں کے ہاتھوں اس کی عصمت دری کی شکل میں سامنے آتا ہے۔ ”اپنے دکھ مجھے دے دو“ اور ”گرم کوٹ“ میں صورت حال اس کے قطعاً برعکس ہے۔ کلرک اور اس کی بیوی شمی کی ذہنی ہم آہنگی اور باہمی جذبہ ایثار گھر کو جنت بنا دیتا ہے۔ اندو مدن کو ایک بھرپور ازدواجی زندگی دیتی ہے اور اپنے ہر سکھ کو اس کے آرام پر قربانی کر دیتی ہے۔ یہاں تک کہ اس کی گھریلو مصروفیات اسے مدن کی طرف ٹھیک سے متوجہ نہیں ہونے دیتیں اور جس کا نتیجہ مدن کی جنسی بے راہ روی کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ لیکن وہ پھر بھی ہمت نہیں ہارتی اور مدن کو اپنے پاس واپس لانے کے لیے خود کو سجاتی اور سنوارتی ہے اور بالآخر اس میں کامیاب بھی ہوتی ہے۔ یہاں پر بیدی یہ دکھانا چاہتے ہیں کہ چونکہ شوہر اور بیوی نے اپنی اپنی ذمہ داریوں اور حد بندیوں کو جانا لہذا کلرک اور شمی نیز مدن اور اندو کا گھر اجڑنے سے بچا رہا۔ بیدی کی ایک اور کہانی ”من کی من میں“ بھی ”گرہن“ جیسی صورت حال ہے۔ یہاں شوہر اور بیوی دونوں اپنی ذمہ داریوں سے بے خبر ہیں۔ مادھو کا خدمت خلق کا جذبہ اکثر اسے اپنی بیوی کلکارنی کے ذہنی انتشار سے بے خبر دوسروں کی ضروریات کے تئیں فکر مند بنائے رکھتا ہے اور کلکارنی ”جو آپ کھایا سو کھایا جو دوسروں کو کھلایا سو گنوا یا“ کے مصداق مادھو کے اس جذبہ خدمت کا مذاق اڑاتی ہے اور ایک موقع پر اس قدر برگشتہ ہو جاتی ہے کہ جاڑے کی سرد رات میں گھر کا دروازہ نہیں کھولتی اور مادھو ٹھنڈ کی وجہ سے نمونیا کا شکار ہو کر اس جہان فانی سے کوچ کر جاتا ہے۔ مادھو اور کلکارنی کی ازدواجی زندگی کے اس بکھراؤ کا سبب دونوں کا اپنی ذمہ داریوں کو نہ سمجھنا ہے۔ بیدی کی آئیڈیل عورت ”اندو“ اور ”شمی کے“ روپ میں جلوہ گر ہوتی ہے۔ وہ عورت کی شخصیت کے تمام پہلوؤں میں اس پہلو سے زیادہ متاثر ہیں جو بحیثیت شریک زندگی اس کے سماجی رویہ کو متعین کرتا ہے۔

ظانصاری بیدی کے نسوانی کرداروں کا تجزیہ ان الفاظ میں کرتے ہیں:

”بھولا“ شروع کی کہانی سے ”بل“ 1962ء کی کہانی تک ”گرہن“، ”اغوا“، ”چھوکری کی لوٹ“، ”کوکھ جلی“، ”گرم کوٹ“، ”دس منٹ بارش میں“، ”گھر میں“، ”دبیل“، ”لمبی لڑکی“ اور ”جو گیا“ میں ”رنگولی“ اور ”دستک“ میں اور بالآخر ”ایک چادر میلی سی“ میں عورت مرکزی کردار ہے۔ گھریلو عورت یا وہ عورت جس میں گھر کی تمنا اور ماں کی تمنا کر دھیں لیتی ہے۔ یہ ہیروئک (Heroic) یا تاریخی کردار نہیں ہیں۔ معمولی سے کردار ہیں جن کی جانبازی ان کے معمولی پن میں پوشیدہ ہے۔“

عورت اور مرد کی ازدواجی زندگی پر بیدی کا افسانہ ”لاجنتی“ بھی اہم ہے۔ مغویہ عورت کی بازیافت اور پھر اس کے ساتھ سندر لال کا عقیدت مندانہ سلوک اس کہانی کو آگے بڑھاتا ہے جس کا خاتمہ لاجنتی کے اس جذباتی بحران پر ہوتا ہے جو سندر لال کے اسی عقیدت مندانہ رویہ سے پیدا ہوتا ہے۔ لا جو سندر لال کی وہی پرانی لا جو ہو جانا چاہتی ہے جو بیک وقت شوہر کے ہاتھوں مار بھی کھاتی تھی اور اس کی نگاہ الفت و محبت کا مرکز بھی بنی رہتی تھی۔ لیکن سندر لال اسے دیوی کا درجہ دے دیتا ہے۔ افسانہ نگار کے الفاظ میں:

”جب بہت سے دن بیت گئے تو خوشی کی جگہ پورے شک نے لے لی۔ اس لیے نہیں کہ سندر لال بابو نے پھر وہی پرانی بدسلوکی شروع کر دی تھی بلکہ اس لیے کہ وہ لا جو سے بہت ہی اچھا سلوک کرنے لگا تھا۔ ایسا سلوک جس کی لا جو متوقع نہ تھی

وہ سندر لال کی وہی پرانی لا جو ہو جانا چاہتی تھی جو گاجر سے لڑ پڑتی اور مولی سے مان جاتی، لیکن اب لڑائی کا سوال ہی نہ تھا۔ سندر لال نے اسے یہ محسوس کرا دیا جیسے وہ..... لاجنتی کا بچ کی کوئی چیز ہے جو چھوٹے ہی نوٹ جائے گی..... اور لا جو آئینے میں اپنے سراپا کی طرف دیکھتی اور آخر اس نتیجے پر پہنچتی کہ وہ اور تو

سب کچھ ہو سکتی ہے پر لا جو نہیں ہو سکتی۔ وہ بس گئی پر اجڑ گئی۔“

مندرجہ بالا اقتباس ایک شادی شدہ عورت کی نفسیات کی سچی عکاسی کرتا ہے۔ سندر لال کا پہلے کارویہ جس میں ایک مرد کا فطری اکھڑ پن شامل تھا لا جو کے لیے غیر متوقع نہیں تھا لیکن موجودہ فدویانہ رویہ ضرور ذہنی انتشار کا باعث بن جاتا ہے۔ وہ ایک نارمل ازدواجی زندگی کی خواہاں ہے جو باہمی جذبہ، ایثار، محبت، جنسی کشش، ذہنی ہم آہنگی اور جذباتی لگاؤ کے ساتھ ساتھ وقتی شکر رنجی، اختلاف رائے، تکرار اور کبھی کبھی زد و کوب جیسے متضاد جذبوں اور رویوں سے عبارت ہے۔ بیدی نے لا جو کے اس جذباتی بحران کی تہہ میں ان سماجی و تہذیبی عوامل کی نشاندہی نہایت فنکارانہ انداز میں کی ہے جو بچپن سے اس کی ذہنی تربیت ان نقوش پر کرتے رہے جہاں عورت ہر حال میں مرد سے ایک درجہ نیچے رہتی ہے۔ لا جوئی شوہر کی حاکمیت اور بالادستی کے سماجی تصور کی اسیر ہے۔ لہذا وہ سندر لال کے اس فدویانہ رویے کو شک کی نظر سے دیکھتی ہے۔ اس کے ساتھ ہی بیدی ہندوستانی معاشرے کے پروردہ ایک روایتی شوہر کی حیثیت سے سندر لال کو اس کہانی میں پیش کرتے ہیں۔ سندر لال جو ”گھر میں بساؤ دل میں بساؤ“ تحریک کا علم بردار بن کر دوسرے مردوں سے اپنی مغویہ عورتوں کو پھر سے اپنا لینے کے لیے اپدیش دے رہا ہے مگر جب اس کی اپنی بیوی ایک غیر مرد کے چنگل سے چھوٹ کر اسے واپس ملتی ہے تو وہ چاہ کر بھی اسے دل کی گہرائیوں سے قبول نہیں کر پاتا۔ وہ سماج سدھار کے جذبے کے زیر اثر اسے دیوی تو بنا دیتا ہے۔ مگر بیوی نہیں بنا سکتا۔ بقول ظفر ادگانوی:

”عورت کی بشریت کی تلاش بذات خود چونکہ ایک

حقیقت پسندانہ رجحان ہے اس لیے یہ المیہ اپنے اندر ایک ایسا

شدید تاثر رکھتا ہے جس نے مجھے یہ کہنے پر مجبور کیا ہے کہ بیدی کی

کہانی ”لا جوئی“ مغویہ عورتوں کی محض تمثیل نہیں ہے بلکہ ایک مکمل

استعارہ ہے اس تہذیبی صورت حال کا جس میں دوسرے کی

چھوڑی ہوئی عورت دیوی تو ہو سکتی ہے لیکن بیوی نہیں ہو سکتی۔ یعنی

بس جاتی ہے پراجڑ جاتی ہے۔“

بیدی کا ایک اور نسوانی کردار ”ہولی“ اپنے سماجی رویے کے بنیاد میں تمدنی و تہذیبی روایات کے گہرے اثرات رکھتا ہے۔ ہولی ساس اور شوہر دونوں کے مظالم کا شکار ہے۔ لیکن اسے ساس کے رویے سے زیادہ شکایت ہے۔ شوہر اس کے نزدیک انتہائی قابل احترام ہے کیونکہ شاستروں کی رو سے اسے ہر طرح کا اختیار حاصل ہے۔ ”وہ جس چھری سے مارے اس چھری کا بھلا“ وہ ہر قسم کی گالی اور تانا برداشت کر سکتی ہے مگر اسے ”رائڈ“ کہلایا جانا قطعاً قبول نہیں۔ وہ ایک روایت پرست بیوی ہے جو شوہر کے تمام مظالم کو بیوی کی حیثیت سے عورت کا مقدر مانتی ہے۔ وہ جس معاشرے کی پروردہ ہے اس کی معاشرتی و تہذیبی روایات کو سینے سے لگا کر ایک روایتی ہندو بیاہتا کی طرح زندگی گزارنا چاہتی ہے۔ لیکن سسرال والوں کے بڑھتے ہوئے مظالم اسے شوہر کا گھر چھوڑنے پر مجبور کر دیتے ہیں۔ بیدی نے عورت کو محض جنسی تسکین کا ذریعہ نہیں بنایا۔ وہ جنسی جذبے کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہیں اور عورت و مرد کے درمیان جسمانی کشش کو فطری خیال کرتے ہیں۔ لیکن اس کے لیے ان کے یہاں جذبہ کا مہذب ہونا ضروری ہے۔ وہ مرد اور عورت دونوں کو تخلیقی عمل کی ذمہ داری باہمی طور پر اٹھانے کی ضرورت پر زور دیتے ہیں۔ افسانہ ”بل“ میں انہوں نے اپنے اسی نقطہ نظر کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ مصری نام کی بھکارن ایک بچے کی ماں ہے لیکن اسے بچے کے باپ کا پتہ نہیں۔ ایک انجانے مرد نے اس سے جنسی تسکین حاصل کرنے کے بعد اسے ایک بچے کی ماں تو بنادیا مگر خود باپ کی ذمہ داری نہ نبھاسکا۔ بیدی کس طرح محض چند جملوں سے سماج کی ایک برہنہ حقیقت ہمارے سامنے پیش کر دیتے ہیں ملاحظہ ہو :

”در باری نے جو مصری بائی کے ساتھ تھوڑی سی آزادی لی

تھی اسی سے گھبرا کر پوچھ بیٹھا۔۔۔۔۔۔“ اس کا باپ کیا کرتا ہے

مصری؟“

اس کا باپ؟“ مصری کو جیسے سوچنے میں وقت لگا

.....” نہیں ہے۔“

اس جواب میں بہت سی باتیں تھیں۔ یہ بھی تھی کہ وہ مر چکا ہے اور یہ بھی کہ مرنے سے بھی بدتر ہو گیا ہے۔ مصری کہیں دور دیکھنے لگی اور پھر درباری لال کی نگاہوں کے تاسف کو دور کرتے ہوئے بولی..... ”ایک بار وہ پھر آیا تھا..... مجھے یوں ہی لگا جیسے وہی ہے۔ لیکن..... میں کیا کہہ سکتی تھی‘ بابو جی؟..... میں نے تو اسے جی بھر کے دیکھا بھی نہ تھا..... جب تک میں نے اس بچے کا کوئی نام نہیں رکھا تھا۔ کبھی گوپو‘ کبھی ناریاں کہہ کر پکارتی تھی جیسی اس نے اس کے ہاتھ پر پانچ کا ایک نوٹ رکھا اور بڑے پیار سے پکارا..... بل!..... جب سے میں نے اس کا نام بل رکھ دیا ہے.....“ اور مصری پھر سوچنے لگی..... ”اس کا باپ نہ ہوتا تو پانچ روپے دیتا؟“

درباری بھی سوچنے لگا..... ”ہو سکتا ہے وہ آدمی نہیں

..... پانچ روپے کا نوٹ ہی اس بچے کا باپ ہو“۔

اس افسانے میں کس قدر بلیغ طنز ہے۔ پانچ روپیہ کا نوٹ مصری کا شوہر بھی ہے اور بل کا باپ بھی۔ ماں بن کر مصری کے اس جذبے کی تسکین تو ہو گئی جو بحیثیت منبع تخلیق اسے قدرت کی جانب سے ودیعت کیا گیا ہے۔ لیکن اس جنسی جذبے کی تہذیب نہیں ہو سکی جو مصری اور بل کے نامعلوم باپ کو ایک دوسرے کے اس قدر قریب لے آیا۔ یہ احساس ذمہ داری کا فقدان درباری لال کی فطرت کا بھی حصہ ہے اور وہ بھی سیتا سے محض جنسی تسکین حاصل کرنا چاہتا ہے۔ شادی کر کے اس کی ذمہ داری نہیں نباہنا چاہتا۔ لیکن اس بار بل آڑے آ جاتا ہے اور سیتا کے ساتھ وہ سب نہیں ہونے دیتا جو اس کے نامعلوم باپ نے اس کی ماں مصری کے ساتھ کیا تھا۔ بل کی معصومیت درباری کے اندر سوئے ہوئے انسان کو جگا دیتی ہے اور وہ سیتا سے کہتا ہے کہ ہم پہلے شادی کریں گے۔ اس طرح یہ افسانہ جنسی جذبے

کی سماجی تہذیب پر زور دیتا ہے اور مرد و عورت دونوں کو ازدواجی زندگی کی ذمہ داری قبول کرنے کے لیے کہتا ہے۔ کہانی میں دو اہم نسوانی کردار مصری اور سیتا ہیں۔ دونوں کا رویہ ان کے سماجی پس منظر کے حوالے سے سمجھا جاسکتا ہے۔ مصری اس طبقے کی عورت ہے جسے بھوک، اقتضاری بد حالی اور سماجی جبر و استحصال نے بنیادی انسانی خصوصیات سے بیگانہ کر دیا ہے۔ وہ گھر، شوہر، سکون از دو واجی زندگی اور ایک با عزت سماجی حیثیت کے تصورات سے کوسوں دور ہے۔ لیکن چونکہ ایک عورت ہے لہذا ماں بننے اور بچہ جننے کی فطری خواہش سے بے نیاز نہیں رہ سکی۔ شادی کے بغیر ایک بچے کی ماں بن کر وہ مطمئن ہے کہ اس کا ایک سہارا پیدا ہو گیا۔ اس کے برعکس سیتا ایک متوسط طبقے کی لڑکی ہے جو چاہتی ہے کہ کسی بھی طرح اس کا گھر بس جائے۔ وہ شادی سے پہلے جنسی تعلق قائم نہیں کرنا چاہتی لیکن محض اس وجہ سے تیار ہو جاتی ہے کہ درباری کہیں ناراض نہ ہو جائے۔ یہ مفاہمت کا رویہ اس تلخ سماجی حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ متوسط طبقے میں لڑکیوں کی شادی ایک مسئلہ بن چکی ہے۔ جہیز کی بڑھتی ہوئی مانگ اور محدود معاشی وسائل کے نتیجے میں شادی کی عمر نکل جاتی ہے۔ اسی لیے جب اس طبقے کی لڑکی کو کوئی لڑکا مل جاتا ہے تو وہ اسے کسی قیمت پر کھونا نہیں چاہتی اور بسا اوقات ہر قسم کا سمجھوتہ کر لیتی ہے۔

بیدی نے زن و شوہر کے تعلقات کو کئی بار اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔ گرم کوٹ اپنے دکھ مجھے دے دو اور لا جوتی وغیرہ جیسے کئی افسانے ہیں جن میں عورت بحیثیت شریک حیات نظر آتی ہے۔ یہ عورت متوسط طبقے کی عورت ہے جو یا تو ان پڑھ ہے یا کم پڑھی لکھی لیکن تمام تر نسوانی خصوصیات سے بھرپور، حسن سے لبریز، غصب کی جنسی کشش رکھنے والی اور انتہائی درجہ وفا شعار ہے۔ یہ نہ کبھی بے وفا ہو سکتی ہے اور نہ ہی ضرر رساں۔ نہ سنگ دل ہے اور نہ ہی شرانگیز بلکہ گھر، شوہر اور بچوں کے لیے یہ رحمت ہی رحمت ہے۔ محبت ہی محبت ہے۔ یہ مرد کی زیادتی بھی خوشی سے برداشت کرتی ہے اور کہیں پر بغاوت کرتی نظر نہیں آتی۔ گھریلو اور خانہ دار عورت کا یہ روایتی تصور بیدی کی زیادہ تر کہانیوں میں ملتا ہے مگر کہیں کہیں پر وہ اس روایتی شوہر پرست بیوی سے ہٹ کر عورت کی فطرت اور شخصیت کا

دوسرا اور پہلے سے قطعاً مختلف رخ بھی پیش کرتے ہیں۔ ”ٹرمینس سے پرے“ میں موہن اپنی بیوی اور اچلا اپنے شوہر کو ٹرین میں بٹھا کر سفر پر روانہ کرنے کے بعد ایک دوسرے کی نا آسودہ خواہشات کی تسکین کا ذریعہ بن جاتے ہیں۔ سماجی حد بند یوں سے آگے بڑھ کر وہ ساری اخلاقی حدیں پا کر لینا چاہتے ہیں مگر اچلا کے شوہر اور موہن کی بیوی کے واپس آ جانے سے یہ رشتہ اور پروان نہیں جڑھتا۔ مزید احتیاط کے لیے دونوں ایک دوسرے کے بھائی بہن بن جاتے ہیں۔ رکھشا بندھن کے موقع پر اچلا موہن کو راکھی باندھتی ہے اور موہن جس نے اپنی حقیقی بہن کو اس موقع پر محض دس روپے دیے تھے اچلا کو ایک بناری ساری اور سو روپیہ دیتا ہے۔ اس عمل سے اچلا کے شوہر اور موہن کی بیوی کا شک تو کسی حد تک دور ہو جاتا ہے۔ مگر اچلا اور موہن اپنی بستی ہوئی دنیا کے وقت سے پہلے ہی اجڑ جانے پر رنجیدہ ہو جاتے ہیں۔ یہاں بیدی نے شادی شدہ مرد کی جنسی بے راہ روی کے ساتھ ایک شادی شدہ عورت کی نا آسودہ جنسی خواہشات کو بھی خارج از امکان نہیں قرار دیا ہے۔ وہ ”آدرش ناری“ کے روائی تصور سے ہٹ کر جنسی مطالبات کی طاقت کا اعتراف بھی کرتے ہیں۔ جب موہن اچلا سے راکھی بندھواتا ہے اس موقع پر اچلا کی نفسیاتی حالت و جذباتی کیفیت کا ذکر کہانی کار ان الفاظ میں کرتا ہے:

”موہن نے بڑی ہمت سے ہاتھ بڑھایا۔ اچلا نے جب موہن کی کلائی پر راکھی باندھنا شروع کی تو رام گدگری کو اس کے ہاتھ خوشی سے کانپتے ہوئے دکھائی دیے۔ پھر موہن نے مٹھائی کے ٹکڑے کے لیے منہ کھولا اور اچلا نے اس میں قلا قدر رکھ دی۔ جی بھی موہن نے گفٹ پیپر کھولا اور اس میں سے ساڑی نکالی اس پر سو روپے کا نوٹ رکھا اور دونوں چیزیں اچلا کی طرف بڑھادیں..... رکھشا کی یہ رسم ادا کرنے میں اچلا بھی خاموش اور موہن بھی۔ دونوں کے بدن میں ایک ایک کی کہیں ہاتھ چھو جانے سے ایک بجلی سی دوڑ گئی پھر اچلا نے دھیمی سی آواز میں کہا..... ”یہ دن

بار بار آئے بھگوان" اور جب موہن نے اچلا کی آنکھوں میں
دیکھا تو ان میں حیا کی سرخی تھی۔" ۵

یہاں پر موہن اور اچلا کی جذباتی کیفیت ہمیں اس حقیقت سے روشناس کراتی ہے
کہ بہن بھائی کا یہ ظاہری رشتہ جس کا حقیقی رشتے کی پاکیزگی سے دور کا بھی واسطہ نہیں کس
طرح جنسی مطالبات کے آگے سرنگوں ہو جایا کرتا ہے۔

عورت کی جنسی خواہشات کو بیدی نے ایک اور افسانے یوکلپس میں موضوع بنایا
ہے۔ لکھی ایک جنسی مریض یا دوسرے الفاظ میں ایک مکمل اور صحت مند عورت ہے جو مرد
کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتی۔ اس کا نام نہاد شوہر سدھویا کوئی اور جو بھی اس کے پاس آ جائے وہ
اس سے جسمانی تعلق قائم کر لیتی ہے۔ ہر سال ایک بچہ جنما اس کا معمول ہے۔ وہ دکھ اور درد
سمیٹتی ہے تخلیق کے کرب سے گزرتی ہے لیکن موت کے منہ سے لوٹ آنے کے بعد پھر کوئی
اس کی زندگی میں آ جاتا ہے اور وہ پھر ایک اور بچے کی ماں بن جاتی ہے۔ اسی کہانی میں
کندن جیسی تعلیم یافتہ لڑکی بھی جنسی جذبے کو روک نہیں پاتی۔ یوکلپس کا بیڑا ستعارہ ہے۔
ایک تو انا تندرست اور بھرپور مرد کا۔ کندن کا بار بار اس کے قریب جانا۔ اس کے تنے سے
لیٹنا اور اس کی پتیوں کو کچل کر سونگنا اس امر کو واضح کر دیتا ہے کہ وہ اپنے شہوانی جذبات پر قابو
رکھ پانے میں خود کو قاصر پاتی ہے۔ پھر باب فشر سے اس کے تعلقات اپنی مبہم نوعیت کے
باوجود قاری کو یہ احساس کرادیتے ہیں کہ کندن شادی شدہ نہ ہو کر بھی کنواری نہیں ہے۔ اس
کے علاوہ اپنی ماں کے رویے کے برعکس اسے لکھی سے بے حد ہمدردی ہے۔ جہاں اسے یہ
خدشہ ہوتا ہے کہ ماں لکھی کو گھر سے نکال دے گی وہاں فوراً وہ ماں کے مقابلے محاذ پر آ جاتی
ہے۔ لکھی سے اس کی یہ ہمدردی ظاہر کرتی ہے کہ وہ لکھی کے کسی بھی مرد سے جنسی تعلقات
قائم کرنے اور ان تعلقات کے نتیجے میں بار بار ماں بننے کے عمل کو ایک فطری عمل قرار دیتی
ہے۔ کندن کے کردار کا جائزہ لیتے ہوئے پروفیسر وہاب اشرفی رقم طراز ہیں:

"کندن میں وہ تیزی و طراری نہیں ہے۔ لیکن اس کے

جسم کی شعلگی اسے بھی بے چین رکھتی ہے ورنہ وہ اپنی بیوہ ماں سے

اس کی شادی کے باب میں گفتگو نہ کرتی نہ ہی اپنی شادی پر رضا مند ہوتی۔“

شادی شدہ عورت کی فطرت کا ایک اور پہلو بیدی نے اپنے افسانے ”باری کا بخار“ میں دکھایا ہے۔ نبھ کرشن اپنی بیوی سے بے زار ہے اور بخار کا بہانا کر کے اپنی پہلی محبوبہ سواتی کے گھر آ جاتا ہے۔ سواتی کا شوہر اس وقت گھر پر نہیں ہے۔ وہ اس موقعے کا فائدہ اٹھا کر سواتی کے نزدیک آنا چاہتا ہے مگر سواتی مختلف بہانوں سے اسے خود سے دور رکھتی ہے۔ پھر سواتی کا شوہر مکمل بابو گھر واپس آ جاتا ہے۔ وہ نبھ کرشن سے برادرانہ سلوک کرتا ہے۔ مکمل بابو کی گھر واپسی پر سواتی ایک وفا شعار اور شوہر پرست بیوی کی طرح اس کی خدمت میں لگ جاتی ہے:

”کیا پیسے گے؟ کھائیں گے کچھ؟..... کہیں تو نیو

پانی بنا دوں؟..... ہنسی کتنی گرمی ہے۔ دھنیہ ہیں مرد لوگ جو

باہر اتنی گرمی اور لو میں کام کرتے ہیں اور ہم یہاں گھر میں بیٹھی

رہتی ہیں بچے سے۔ ایک ٹھوچائے؟ مکمل بابو نے ڈانٹ دیا.....

تھوڑا دم تو لینے دو کہ آتے ہی پیچھے پڑھ جاتی ہو۔

اس پر سواتی پاس کھڑی انہیں چٹکھا کرتی رہی، حالانکہ وہ

چھت پر پوری رفتار سے چل رہا تھا۔ اور پھر جب اپنی ساری کے پلو

سے سواتی نے ان کی گردن پر سے پسینہ پونچھنا چاہا تو انہوں نے

اسے پرے دھکیل دیا..... سواتی ذرا بھی شرمندہ نہ ہوئی۔ یہی

بات اگر نبھ دا ایسا آدمی کرتا تو وہ کنویں میں چھلانگ لگا دیتی۔“

سواتی کی اس وفا شعار کی برعکس مکمل بابو نبھ کرشن کے ٹانگ میں کام کرنے والی

سندھیا کے حسن اور جسمانی کشش کی تعریف کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ جب وہ سواتی سے

بے حد قریب ہوتے ہیں اور اسے پیار کرتے ہیں تو اس وقت بھی ان کے ذہن میں سندھیا

ہی ہوتی ہے۔ اس جگہ افسانہ نگار بڑی خوبی سے اس نکتہ کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ عام

حالات میں عورت مرد سے زیادہ اپنے شریک سفر کے ساتھ وفاداری نبھاتی ہے۔ مرد ایک

دوسری عورت کے حسن کا اسیر ہو سکتا ہے۔ مگر عورت صرف اپنے شوہر تک محدود رہتی ہے۔ عورت کی شخصیت کے اہم پہلوؤں میں سب سے اہم پہلو اس کا منبع تخلیق ہوتا ہے۔ وہ سب سے پہلے ایک ماں ہے اور سب سے آخر میں بھی ماں ہی ہے۔ بیوی بیٹی اور بہن کی حیثیت سے بھی اس کی شخصیت اور فطرت کا جو پہلو سامنے آتا ہے وہ بھی اپنے اندر ایک ماں پوشیدہ رکھتا ہے۔ خود نہ کھا کر دوسروں کو کھلانا۔ راتوں کو اپنی نیند بچ کر کسی بیمار کے لیے جاگنا جو اس کا باپ بھی ہو سکتا ہے۔ بھائی بھی بیٹا بھی اور شوہر بھی۔ قربانی ایثار اور شفقت کا پیکر ہونا۔ خود دکھ اٹھانا اور دوسروں کے دکھ کو راحت میں بدلنا یہ وہ خصوصیات ہیں جو صرف ایک لفظ کے استعمال سے سمجھی جاسکتی ہیں اور وہ لفظ ہے ممتا۔ بیدی نے عورت کے اس روپ کو اس کی شخصیت کے اس رخ کو بھی اپنے افسانوں میں پیش کیا ہے۔ ان افسانوں میں عورت بحیثیت ماں مختلف قسم کی تکالیف سہتی ہے۔ کئی طوفانوں کا سامنا کرتی ہے اور نہ جانے کتنی دشوار گزار راہوں سے گزرتی ہے۔ وہ ان تمام مراحل سے ہنس کر گزر جاتی ہے۔ اس کی زندگی اس کا وجود حالات کی سخت دھوپ میں قطرہ قطرہ پگھلتا ہے۔ وہ دوسروں کے دکھ اپنا کر خوش ہوتی ہے۔ بیدی کے افسانوں میں عورت کے اس پہلو کو باقر مہدی نے ان الفاظ میں واضح کیا ہے:

”بیدی کے افسانوں میں عورت کا کردار ایک مرکزیت کی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ خوابوں کا سرچشمہ اور تعبیر نہیں جیسا کہ رومانی افسانہ نگاروں کا خیال ہے بلکہ ایک ”نامیاتی حقیقت“ ہے۔ اس کے روپ بے شمار سہمی مگر گھوم پھر کر وہ ”ماں“ ہی رہتی ہے اور اس کی نگاہوں کے افسوں، تبسم کے پھولوں اور خطوط میں جو دلکشی عیاں اور پنہاں ہے اس میں ایک طرح کا کرب مضمر ہے۔ یہ درد کرب تخلیق کا راز سر بستہ اور اس کی زندگی کی دھوپ چھاؤں کی ساری دلفریبی یہیں ختم نہیں ہو جاتی بلکہ اسے دوسرے کے دکھ اپنانے میں بھی زندگی کا آئندہ ملتا ہے۔“

عورت چونکہ منبع تخلیق ہے اس لیے اس کا درد و کرب کا مظہر ہونا قدرتی بات ہے۔ بیدی خود بھی عورت کو بحیثیت ماں اپنی کہانیوں میں پیش کرتے وقت اس بات کی کوشش کرتے ہیں کہ اس کی فطرت کا تمام کرب و سوز سمٹ کر کہانی کے توسط سے قاری کے حافظہ کا حصہ بن جائے۔ اس کے لیے وہ محض چند جملوں یا اشاروں سے کام لیتے ہیں۔ ایک مثال ملاحظہ ہو:

”کبھی کبھی ہولی میا اور کاستھوں کی آنکھ بچا کر کھاٹ پر
سیدھی پڑ جاتی اور ایک شکم پر کتیا کی طرح ناگوں کو اچھی طرح سے
پھیلا کر جما ہی لیتی اور پھر اسی وقت کا پتے ہوئے ہاتھ سے اپنے
ننھے سے دوزخ کو سہلانے لگتی۔“ ۹

بیدی کے زیادہ تر افسانوں میں ماں کی حالت بے حد اتر ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کی کہانیوں میں جو عورتیں ہیں وہ زیادہ تر ان پڑھ اور متوسط و پسماندہ طبقے سے تعلق رکھنے والی ہیں۔ ان کے مصائب کی وجہ ان کی اقتصادی بد حالی اور جہالت ہے۔ روایات پر ایمان ان کے کردار کی خصوصیت ہے۔ وہ مردوں کی حاکمیت اور بالادستی کے مروجہ سماجی تصور سے بغاوت نہیں کرتیں بلکہ ان کا سماجی رویہ یہ ظاہر کرتا ہے کہ عورت اور مرد کے درمیان حقوق اور اختیارات کی غیر منصفانہ تقسیم کو وہ جائز سمجھتی ہیں۔ ”گرہن“ میں بھی ہولی اسی طرح کی ذہنیت کا مظاہرہ کرتی ہے۔ وہ ساس کے ظالمانہ سلوک کی تو شاکی ہے۔ مگر شوہر کے ہر ظلم کو یہ سمجھ کر برداشت کرتی ہے کہ مذہب اور سماج نے بیوی سے زیادہ شوہر کو حقوق دیے ہیں۔ لہذا ایک عورت کے لیے ضروری ہے کہ وہ ہر حال میں اپنے شوہر کی تابع دار اور وفادار رہے اور حرف شکایت زبان پر نہ لائے۔

بیدی کی کہانی ”کوکھ جلی“ ایک ایسی عورت کی کہانی ہے جو بیوہ ہے اور اس کی تمام تر توجہ کا مرکز اس کا اکلوتا لڑکا گھمنڈی ہے جو جوان ہے اور غیر شادی شدہ بھی۔ وہ ایک لاابالی فطرت کا انسان ہے اور ساتھ ہی اسے شراب کی بھی لت ہے۔ بیوہ اپنے لڑکے کی ان کمزوریوں سے واقف ہے لیکن جب اس کا لڑکا خود کو بدلنے کی کوشش کرتا ہے تو وہ چند خدشات و توہمات کے تحت لڑکے کی اس کوشش کو اچھی نظر سے نہیں دیکھتی۔ اس کی نفسیاتی

کش مکش سے افسانہ نگار ہمیں کس طرح آگاہ کرتا ہے۔ ملاحظہ ہو:

”میں سینما نہیں جاؤں گا ماں۔“ گھمنڈی نے سر ہلاتے

ہوئے کہا۔ ”یہی سیر تماشا تو ہم لوگوں کو خراب کرتا ہے۔“

ماں حیران ہو کر اپنے بیٹے کا منہ تکتے لگی۔ ابھی خیرت ہاتھ

پانو بھی نہیں کھلے۔ اتنی دانس کی باتیں کرنے سے نخر لگ جائیگی رے

..... اور دراصل وہ اپنے بیٹے کو ایک شرابی دیکھنا چاہتی تھی۔

نہیں شرابی نہیں، شرابی سے کچھ کم جس سے تباہ حال نہ ہو جائے

کوئی۔ لیکن یہ بھل منسیت بھی ماں کو اس نہ آتی تھی۔ اس نے کئی

عقل مند بچے دیکھے تھے جو اپنی عمر کے لحاظ سے زیادہ عقل مندی کی

باتیں کرتے تھے اور انہیں ایشور نے اپنے پاس بلا لیا تھا۔ ۱۰

دراصل گھمنڈی کی ماں ہر لمحہ کسی انہونی کے خیال سے لرزتی رہتی ہے۔ چونکہ وہ بیوہ ہے

اور شوہر کے بعد یہ لڑکا اس کا واحد سہارا ہے اس لیے وہ اسے بے حد پیار کرتی ہے۔ پھر چونکہ وہ

ایک ماں ہے اور اولاد سے محبت اس کی فطرت کا اہم حصہ ہے۔ اس نکتہ کی طرف بیدی نے قاری

کو متوجہ کرنے کی کوشش کی ہے کہ بحیثیت ماں وہ اپنے لڑکے کو ایک لایا بالی اور کھنڈری فطرت کا

لڑکا دیکھنا چاہتی ہے۔ اس کے منہ سے سمجھ داری کی باتیں سن کر وہ مختلف طرح کے توہمات سے

گھر جاتی ہے۔ یعنی وہ صرف یہ چاہتی ہے کہ اس کا لڑکا دوسرے عام لڑکوں کی طرح ہو۔ اس

لیے وہ اس کی بے راہ روی پر تنقید بھی نہیں کرتی کیونکہ اسے وہ اس عمر کا تقاضہ خیال کرتی ہے۔

ایک روایتی ماں کی طرح وہ اپنے لڑکے کے ہر عیب کو نظر انداز کرنا ضروری سمجھتی ہے۔

کہانی کا آغاز ایک سردرات سے ہوتا ہے۔ وہ جاڑے کی شدت سے بستر میں سکڑی

سمٹی ہوئی لیٹی ہے۔ گھمنڈی دروازے پر دستک دیتا ہے۔ اس وقت اپنے بیٹے کی یہ دستک سن

کر وہ ماضی کی یادوں میں کھو جاتی ہے کہ کس طرح اس کا شوہر بھی جب شراب پی کر دیر سے لوٹتا

تھا تو دروازے پر دستک دیا کرتا تھا۔ دستک دینے کے طریقے سے ہی اسے یہ اندازہ ہو جایا کرتا

تھا کہ اس کے شوہر نے شراب پی رکھی ہے بلکہ وہ تو پینے کی مقدار سے بھی آگاہ ہو جایا کرتی

تھی۔ اس کا شوہر خاموشی سے گھر میں داخل ہوتا تھا اور سو جاتا تھا۔ نہ وہ اس کی اس عادت پر اسے سرزنش کرتی اور نہ وہ اس کے ساتھ کسی قسم کی بدسلوکی کرتا۔ اسی طرح کا سلوک وہ گھمنڈی کے ساتھ کرتی ہے۔ بیدی نے ایک روایتی ماں کا کردار پیش کیا ہے۔ یہ ماں نہ صرف اپنے بیٹے سے ٹوٹ کر محبت کرتی ہے بلکہ اس سے بھی آگے بڑھ کر اس کی ہر کمی کو اپنے دامن شفقت میں چھپا کر لوگوں کی نکتہ چینی سے اسے بچانے کی کوشش کرتی ہے۔

عورت کی بحیثیت ماں ایک انتہائی فطری تصویر ہمیں بیدی کے افسانے ”بھولا“ میں نظر آتی ہے۔ رات کے اندھیرے میں معصوم بھولا اپنے ماموں کی تلاش میں لالین لے کر نکل جاتا ہے۔ جب اس کی ماں ”مایا“ کو اس کا علم ہوتا ہے اس وقت اس کی کیا حالت ہوتی ہے افسانہ نگار نے بے حد فطری انداز میں اس کی منظر کشی کی ہے:

”مایا ماں تھی۔ اس کا کلیجہ جس طرح شق ہوا یہ کوئی اسی

سے پوچھے۔ اپنا سہاگ لٹنے پر اس نے اتنے بال نہ نوچے تھے

جتنے کہ اس وقت نوچے۔ اس کا دل بیٹھا چار ہاتھ اور وہ دیوانوں کی

طرح چیخیں مار رہی تھی۔ پاس پڑوس کی عورتیں شور سن کر جمع

ہو گئیں اور بھولے کی گم شدگی کی خبر سن کر رونے پینے لگیں۔“ ۱۱

بھولا کے غائب ہونے پر مایا کی جوابدہ حالت ہے وہ فطری ہے کیونکہ وہ اس بچے کی ماں ہے۔ اپنا سہاگ اجڑنے پر وہ اس قدر نہیں روئی تھی کہ جس قدر بچے کے غائب ہونے پر اس نے آنسو بہائے۔ دراصل اسی نفسیاتی پہلو کی طرف افسانہ نگار قاری کو متوجہ کرنا چاہتا ہے کہ عورت تخلیق کا کرب سہہ کر جس اولاد کو جنم دیتی ہے۔ اسے وہ اپنی جان سے زیادہ چاہتی ہے اگر اس کے دل میں بے پناہ محبت کا یہ جذبہ نہ ہو تو بچے کی پرورش ایک ناممکن امر بن کر رہ جائے۔ وہ اپنے سارے رشتوں، ناتوں اور قربتوں کو اپنی اولاد پر قربان کر دیتی ہے۔

”بل“ کی مصری مادرانہ شفقت و محبت کا دل کش نمونہ ہے۔ وہ سماج کے انتہائی پس ماندہ طبقے سے تعلق رکھتی ہے۔ بھیک مانگ کر اپنا پیٹ بھرتی ہے۔ اقتصادی بد حالی، پسماندگی، جہالت اور سماجی استحصال کا شکار ہوتی آئی یہ عورت ہر قسم کے انسانی تقاضوں سے بے نیاز

ہو چکی ہے مگر چونکہ ماں بننا اس کی فطرت کا سب سے اہم تقاضا ہے۔ اس لیے وہ ماں بن جاتی ہے۔ ماں بن کر اب وہ خود کو مکمل سمجھتی ہے۔ اس کا کوئی گھر نہیں۔ اپنے بچے کے باپ سے وہ واقف نہیں۔ وہ کسی کی بیوی نہیں۔ اس کی کسی طرح کی کوئی ممتاز سماجی حیثیت نہیں مگر وہ ایک ماں ہے اور یہی امر اس کی تسکین کا باعث ہے۔ وہ مطمئن ہے کہ اس نے تخلیق کا فریضہ ادا کر دیا ہے۔ اب یہ بچہ ہی اس کا واحد سہارا ہے:

”بچ پوچھو بابو جی! تو میرا مرد یہی ہے۔“

”تیرا مرد.....؟“

”ہاں“ مصری نے ببل کو سنبھالا جو اپنی ماں کے سر پر پلو

کھینچ رہا تھا اور کہنے لگی: ”یہ کھاتا ہے میں کھاتی ہوں“۔ ۱۲

بیدی کے اس افسانے میں عورت ہر مقام پر بحیثیت ماں نظر آتی ہے۔ خواہ وہ بچے کو جنم دینے کے اس تخلیقی تجربے سے گزری ہو یا نہیں۔ مصری اور ستونتی یا کنیرا ایسی عورتیں ہیں جو ماں بن کر اپنے فطری مادرانہ جذبے کی تسکین کا موقع خود کو فراہم کر چکی ہیں۔ لیکن سیتا جو محض ایک دو شیرہ ہے۔ ببل کے رونے اور درباری کے اسے مارنے کو خاموش تماشا خانہ کی حیثیت سے نہیں دیکھ سکتی۔ اس کی ممتا اس کا وہ عورت پن جو لفظ ماں سے عبارت ہے جاگ اٹھتا ہے۔ وہ درباری کی گرفت سے خود کو چھڑا کر ببل کو اپنی بانہوں میں لے لیتی ہے۔ اب درباری کے سامنے صرف ایک ماں ہے جس کی گود میں ایک بچہ ہے۔ ممتا اور مادرانہ تقدس کی ایسی ٹھنڈی اور بھینی بھینی پھوار ہے جو درباری کے پورے وجود کو اپنی گرفت میں لے کر جھنسی ہوس اور شہوت کی بھڑکتی ہوئی آگ کو یک لخت بجھا دیتی ہے۔ ماں کا ایک اور روپ درباری کی بھابھی کی شکل میں سامنے آتا ہے جو شادی کے بعد بچے سے محروم ہے لیکن اس کے اندر کی ماں اسے ببل کو یہ بھول کر گلے سے لگا لینے پر مجبور کر دیتی ہے کہ وہ ایک بھکارن کا بیٹا ہے۔:

”بھابھی ایک لمحے کے لیے ٹھکی۔ پھر جیسے اندر کے کسی اہال

نے اسے مجبور کر دیا اور لپک کر اس نے ببل کو اٹھالیا۔ اور اسے سینے

سے لگا کر بلنے لگی جیسے کسی اپار سکھ اور شانتی کے جھولے میں پڑی

ہے۔ بل اسے گندا نہیں لگ رہا تھا۔ من ہی من میں اس نے بل کو

نہلا دھلا کر ایک بھکارن کے بیٹے سے کسی رانی کا بیٹا بنا لیا تھا۔“ ۱۳

اسی طرح ستونتی یا کنیر اپنے لڑکے بنواری یا محمود کارونا سن کر ٹپ جاتی ہے۔ سرکنڈے اور مٹن سے بنے ہوئے جس کھلونے کو اس نے بچے کے ہاتھوں سے اس لیے چھین لیا تھا کہ بچے کے ہاتھ نہ کٹ جائیں اسے اس کو دوبارہ پکڑا دیتی ہے۔ اس کا یہ فعل ایک اضطراری فعل ہے۔ بچہ کارونا اس سے نہیں دیکھا جاتا۔ وہ ایک ماں ہے اور ماں اپنے بچے کو روتے ہوئے نہیں دیکھ سکتی۔ اس کی متاعقل و شعور پر غالب آ جاتی ہے۔ بیدی نے عورت کے اس مادرانہ جذبے کی بے حد خوبصورت پیش کش ان الفاظ میں کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے:

”پھر ستونتی یا کنیر جیسے کھلونا چھین کر لے گئی تھی، ویسے ہی

لوٹا بھی گئی.....“ لے میرے باپ“ اس نے کھلونے کو بچے

کے ہاتھ میں ٹھونستے ہوئے کہا اور پھر جیسے اس کی حالت زار دیکھ

بھی نہ سکتی ہوا اسے اٹھایا، چھاتی سے لگایا، بلورے دیے، قمیض سے

اس کا منہ پونچھا، ناک صاف کی۔ چوٹا چاٹا..... اس کے کہے کے

مطابق ”بڑی ٹھنڈ پڑی“..... پھر بہت گالیاں اپنے آپ کو

دیں ”ہائے“ مر جائے ایسی ماں..... نہ رہے اس دنیا میں لال

کو کنتارا لایا ہے“..... درباری بولا.....“ اب چاہے ہاتھ

نہیں، گردن بھی کاٹ لے۔“ ”کاٹ لے“ دیدی بولی ”مروں

گی میں..... تم لوگوں کو اتنا سا بھی وہ نہ ہوگا۔“

”ہوگا یا نہیں۔“ درباری بولا ”کہتے ہیں

..... نادان بھی وہی کرتا ہے جو دانا کرتا ہے، لیکن ہزار جھک

مارنے کے بعد..... پہلے ہی چھیننے کی بے وقوفی نہ کی ہوتی۔“

”ہاں میں بے وقوف ہوں۔“ دیدی کہتے ہوئے بچے کو

اندر لے گئی ”ماں ہونا اور عقل بھی رکھنا الگ باتیں ہیں۔“ ۱۴

مندرجہ بالا اقتباس کا آخری جملہ کہ ”ماں ہونا اور عقل بھی رکھنا الگ باتیں ہیں“ ایک ایسی حقیقت ہے جس کو تسلیم کیے بغیر عورت کی فطرت اور شخصیت کا ہر مطالعہ ادھورار رہے گا۔ ممتا کے اسی بے کراں جذبے کو بیدی نے اپنے ایک اور افسانے ”ایک عورت“ میں بھی پیش کیا ہے۔ کہانی کے راوی کو پارک میں روز ایک عورت اپنے لقوہ زدہ لڑکے کو کھلاتی نظر آتی ہے۔ ایک ایسا بچہ جو ذہنی و جسمانی طور پر بالکل معذور ہے۔ اسے دیکھ کر بھی کراہت آتی ہے۔ مگر ماں کے لیے وہ بچہ اس کی زندگی کی بیش بہا نعمت ہے۔ راوی کے الفاظ میں:

”اس نے لعاب سے بھرے ہوئے اپنے بچے کی طرف دیکھا پھر اسے ایک گہرے مادرانہ جذبہ سے اپنی چھاتی کے ساتھ بھینچ لیا اور بچہ خو خو کرتا ہوا خلا میں ہاتھ پانوں ہلانے لگا۔ دمنے اسے اتنا پیار کیا کہ اسکی آنکھوں میں آنسو آ گئے۔“ ۱۵

اس طرح محض چند الفاظ میں ایک عورت کی مادرانہ شفقت اور اپنے بیمار و معذور بچے کی حالت زار پر اس کے دل کا کرب افسانہ نگار اس طرح پیش کر دیتا ہے کہ قاری کے سامنے عورت کی شخصیت کا سب سے روشن و تابناک نیز اہم ترین پہلو آ جاتا ہے۔ یہ روشن و تابناک پہلو اس کا ماں ہونا ہے۔ بحیثیت ماں وہ نرمی، محبت، شفقت اور مامتا جیسی قیمتی ہی خوبیوں کا مجموعہ ہے۔ یہ بھی خوبیاں یعنی ہمدردی، رحم، محبت اور نرم دلی مردوں کی فطرت کا اگر حصہ بنتی ہیں تو اس کی وجہ بھی عورت کا وجود ہے۔ بیدی کے افسانے ”من کی من میں“ کا ایک کردار مادھو دوسرے کردار غریب داس سے کہتا ہے:

”بھائی غریب داس..... اگر دنیا عورت کی بجائے آدمی کے پیٹ سے پیدا ہونے لگے تو دیا پریم اور نرمی کا نام ہی نہ رہے۔ عورت آدمی کو اپنی کوکھ سے جنم دے کر اس کے اکھڑپن کو دور کر دیتی ہے۔“ ۱۶

بیدی نے جہاں اپنے افسانوں میں عورت کو ایک مقدس ہستی کی طرح پیش کیا ہے اور اس کے حسن و شباب کو کائنات کا اہم ترین سرمایہ قرار دیا ہے۔ وہیں سماج میں اس کی

مظلوم حیثیت کو بھی اپنا موضوع بنایا ہے۔ اپنی کہانیوں میں وہ عورت کو درپیش مسائل کا تجزیہ بھی کرتے نظر آتے ہیں۔ بحیثیت ماں عورت کی محبت و شفقت، بحیثیت بیوی اس کی رفاقت، بحیثیت محبوبہ اس کی لطافت و نزاکت اور بحیثیت ایک کمزور مخلوق اس کی مظلومیت بیدی کے افسانوں کا موضوع ہے۔

عورت کا مادرانہ جذبہ بیدی کے افسانے ”کلیانی“ میں بڑے ہی بھرپور طریقے سے سامنے آتا ہے۔ کلیانی ایک جسم فروش طوائف ہے اس کی گزراوقات کا واحد ذریعہ جسم فروشی ہے۔ عورت کی عزت و عصمت، شوہر کی رفاقت و محبت، ایک گھر اور خوشیوں سے بھرپور ازدواجی زندگی کا کوئی تصور اس کے ذہن میں نہیں ہے مگر ماں بننے کا جذبہ اسے ایک بچے کو جنم دینے پر مجبور کر دیتا ہے۔ اسے اس بات سے غرض نہیں کہ یہ بچہ نا جائز ہے اور اس کے باپ کا پتا اُسے خود بھی نہیں ہے۔ تخلیق کا جذبہ اس کے اندر اس قدر شدید ہے کہ وہ اس امر کو بھی نظر انداز کر دیتی ہے کہ بچے کی پیدائش اس کے ”دھندے“ کو متاثر کر سکتی ہے۔ تخلیق کے اس فریضے کو ادا کرنے میں اس کی صحت اور آمدنی دونوں کو نقصان پہنچتا ہے۔ وہ کمزور بھی ہو جاتی ہے اور مفلس بھی مگر وہ اس کے باوجود بھی خوش ہے کیونکہ ایک بچے کو اس دنیا میں لا کر اس نے اپنے مادرانہ جذبے کی تسکین کا سامان فراہم کر لیا ہے۔ اپنے گاہک ”مہی پت“ سے وہ بیس روپے زیادہ مانگتی ہے کیونکہ اب وہ ایک ماں ہے اور بچے کی پرورش کے لیے اسے زیادہ پیسوں کی ضرورت ہے:

”مہی پت کے جیس بیس کو دیکھ کر کلیانی نے کہا.....

کیا سوچنے کو لگ گیا؟ دے دو نا..... میرا بچہ تم کو دے گا

میرا بچہ؟

ہاں..... تم نے نہیں دیکھا؟

نہیں..... کہاں کس سے لیا؟

کلیانی ہنس دی، پھر وہ لجا گئی۔ اس پہ بھی بولی..... کیا مال کس

کا؟ میرے کو سکل تھوڑا دھیان میں رہتا؟ کیا کھم تہہارا ہو.....“ ۱۷

یہاں پر عورت کی فطرت کا سب سے حسین پہلو سامنے آتا ہے۔ وہ ایک جسم فروش طوائف نہ رہ کر صرف ایک ماں رہ جاتی ہے۔ ایک ایسی عورت جو ممتا کے جذبوں سے معمور ہے۔ بیدی عورت کا یہ روپ انتہائی فنکارانہ مہارت سے قاری کے سامنے پیش کر دیتے ہیں۔ وہ اس حقیقت سے ہمیں روشناس کراتے ہیں کہ ماں بننا اور بچے کو پالنا عورت کی فطرت کا حصہ ہے۔ یہ اسکی جبلت میں شامل ہے وہ اس وقت تک خود کو نامکمل سمجھتی ہے جس وقت تک وہ ماں نہیں بن جاتی۔ پھر وہ سیدھی سادی گھریلو عورت ہو یا کلیانی کی طرح ایک جسم فروش اور بازاری عورت۔ نباض فطرت بیدی اس میں محبت، شفقت اور ایثار کے جذبوں کی دریافت کا عمل قاری کے لیے آسان بنا دیتے ہیں۔

بیدی کے افسانوں میں عورت بحیثیت بہن بھی نظر آتی ہے۔ مرد اور عورت کے درمیان جتنے بھی رشتے ہیں ان میں بھائی بہن کا رشتہ تقدس، محبت، ایثار و قربانی اور تعلق خاطر کا دوسرا نام ہے۔ اس رشتے کے مقدس دامن کو اگر نچوڑ دیا جائے تو فرشتے بھی اس سے وضو کرنا اپنی عین خوش قسمتی سمجھیں۔ عورت بحیثیت بہن مرد کے جذبوں کی تہذیب کرتی ہے۔ اسے اپنی شخصی عظمت کا احساس کرانے کے ساتھ ساتھ اپنے تحفظ کے تئیں اس کے اندر ذمہ داری کا احساس پیدا کرتی ہے۔ بیدی کا افسانہ ”بھولا“ بھائی اور بہن کے مابین تعلق خاطر کی عکاسی کرنے کے علاوہ بھائی کے ذریعہ بہن کے تحفظ ناموس کی اہمیت کی طرف بھی اشارے کرتا ہے

راکھی کا تہوار ایک ایسا تہوار ہے جس میں بہن اپنے بھائی کو راکھی باندھتی ہے اور اس سے بدلے میں اپنی حفاظت کی ضمانت چاہتی ہے۔ بھائی اس سے عہد کرتا ہے کہ وہ اس دھاتے کی لاج رکھے گا اور ہر حالت میں اس کی عزت اور ناموس کی حفاظت کرے گا۔ بیدی کے افسانے ”بھولا“ کا آغاز اسی خوب صورت اور مقدس تہوار کے ذکر سے ہوتا ہے۔ بیوہ عورت مایا کا بھائی اس سے راکھی بندھوانے آنے والا ہے اور مایا اس کے اہتمام میں لگی ہوئی ہے:

”میں نے مایا کو پتھر کے ایک کوزے میں مکھن رکھتے

دیکھا۔ چھاچھ کی کھٹاس کو دور کرنے کے لیے مایا نے کوزے میں

پڑے ہوئے مکھن کو کنوئیں کے صاف پانی سے کئی بار دھویا۔ اس طرح مکھن کے جمع کرنے کی کوئی خاص وجہ تھی۔ ایسی بات عموماً مایا کے کسی عزیز کی آمد کا پتہ دیتی تھی۔ ہاں! اب مجھے یاد آیا۔ دودن کے بعد مایا کا بھائی اپنی بیوہ بہن سے راکھی بندھوانے کے لیے آنے والا تھا۔ یوں تو اکثر بہنیں بھائیوں کے ہاں جا کر نہیں راکھی باندھتی ہیں۔ مگر مایا کا بھائی اپنی بہن اور بھانجے سے ملنے کے لیے خود ہی آ جایا کرتا تھا اور راکھی بندھوا لیا کرتا تھا۔ راکھی بندھوا کر وہ اپنی بیوہ بہن کو یہی یقین دلاتا تھا کہ اگرچہ اس کا سہاگ لٹ گیا ہے مگر جب تک اس کا بھائی زندہ ہے اس کی رکھشا اس کی حفاظت کی ذمہ داری اپنے کندھوں پر لیتا ہے۔“ ۱۸

مایا اپنے بھائی سے بے انتہا محبت کرنے والی بہن کی شکل میں سامنے آتی ہے۔ وہ اس کے آنے کا بڑی بے صبری سے انتظار کرتی ہے۔ دودھ سے مکھن نکال نکال کر ایک برتن میں جمع کرتی جاتی ہے تاکہ اس کا ماں جایا جب اس کے گھر آئے تو اسے کھانے کی تکلیف نہ ہو۔ چونکہ شوہر کے مرنے کے بعد اب اس کا واحد سہارا بوڑھے سر کا کمزور وجود ہے۔ یا پھر اس کا معصوم بچہ جو اس کی روکھی پھینکی اور نیم مردہ زندگی میں اپنی بھولی باتوں سے جان ڈال دیتا ہے۔ ایسی صورت حال میں بھائی کا سہارا بہت بڑا سہارا ہے۔ وہ اس کی نسوانیت اور بشری عظمت کا پاسبان ہے۔ اس کی عزت و عصمت کا رکھوالا ہے۔ وہ اپنے بیٹے بھولا کو بھی اس اہم ترین مہمان کی آمد سے آگاہ کرتی ہے۔ اس نے بھولا کو یہ بھی بتا رکھا ہے کہ اس کا ماموں اس کے لیے اگن بوٹ اور مکئی کے بھٹے و دیگر چیزیں لے کر آئے گا۔ ہندوستانی معاشرت کی بے حد خوبصورت تصویریں اس کہانی میں نظر آتی ہیں۔ بھائی اور بہن کے مقدس اور خوبصورت رشتے کو قربانی، باہمی جذبہ، ایثار، محبت، شفقت اور احترام کی بنیاد فراہم کرتا راکھی کا تہوار۔ بھائی کے انتظار میں بہن کی بے قراری، خاطر و مدارات کے لیے دودھ سے مکھن نکال کر رکھنا، ماموں کا مٹھائی وغیرہ کے ساتھ گھر میں داخل ہونا، جیسا کہ ہندوستان میں رواج ہے کہ بھائی

اپنی بہنوں کے گھر خالی ہاتھ نہیں جاتے۔ غرض کہ ہندوستانی معاشرت کے پروردہ ایک گھرانے کی جیتی جاگتی اور حقیقی تصویر ہمارے سامنے آ جاتی ہے۔ مایا بہن کے روپ میں علامت شفقت و محبت ہے۔ بھائی کا وجود وہ حفاظتی دیوار ہے جس کے اندر مایا کی عزت و عصمت محفوظ ہے۔ اپنی عزت کے اس رکھوالے سے اس کی محبت فطری ہے۔ عورت کی حفاظت میکے میں باپ اور بھائی کے فرض میں داخل ہے۔ شادی کے بعد یہ ذمہ داری شوہر کے کاندھوں پر آ جاتی ہے۔ مایا کا شوہر فوت ہو چکا ہے۔ لیکن اس کا دوسرا سہارا اس کا بھائی موجود ہے۔ بھائی کی موجودگی اس کے سکون قلب کا باعث ہے۔ وہ مطمئن ہے کہ ابھی وہ مکمل طور پر بے سہارا نہیں ہے۔ وہ بھولا کو بھی اپنے بھائی اور اس کے ماموں کے متعلق بتاتی ہے۔ اس رشتے کی نوعیت سے اسے آگاہ کرتی ہے:

”مایا نے ہنستے ہوئے اپنا پاٹھ جاری رکھا۔

ہری ہری ہری ہری ہری

مری بار کیوں دیر اتنی کری

پھر اس نے اپنے لال کو پیار سے بلاتے ہوئے کہا:

”بھولے۔۔۔ تم ننھی کے کیا ہوتے ہو؟“

”بھائی!“ بھولے نے جواب دیا۔

”اسی طرح تیرے ماموں جی میرے بھائی ہیں۔“ ۱۹

اس طرح ”مایا“ کا کردار ہندوستانی تمدن کی آغوش میں پلی ہوئی ایک عورت کی فطرت و شخصیت کے نئے رخ کو سامنے لاتا ہے۔ بھائی اور بہن کا یہ رشتہ بغیر کسی خون کے تعلق کے بھی قائم ہو سکتا ہے۔ ”من کی من میں“ کا مادھو گاؤں کی ایک بیوہ ”امبو“ کو اپنی بہن کی طرح سمجھتا ہے۔ ہر مشکل میں اس کی مدد کرتا ہے۔ ”امبو“ بھی اسے اپنے بھائی کی طرح سمجھتی ہے۔ لیکن مادھو کی بیوی کلکاری دونوں کے اس رشتے کو شک کی نظروں سے دیکھتی ہے۔ جب کلکاری کے دروازہ نہ کھولنے پر باہر سردی میں بیٹھے بیٹھے اسے نمونہ ہو جاتا ہے اور وہ بیمار ہو کر موت و زیست کی کشمکش میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ اس وقت بھی جب اسے

امبود کھینے آتی ہے تو کلکارنی اسے بھگادیتی ہے۔ امبودھو کو واقعاً اپنا بھائی سمجھتی ہے۔ وہ اس سے سچی محبت کرتی ہے۔ کلکارنی اور دوسری عورتوں کے طعنوں سے وہ دل شکستہ ضرور ہوتی ہے مگر اس کا اظہار نہیں کرتی۔ مادھو کے مرنے کے بعد پہلی مکر سنکرانت پر وہ کلکارنی سے ملنے آتی ہے مگر اس کے ساتھ پھر بھی اچھا سلوک نہیں ہوتا۔ آخر کار مزید بے عزتی و بد سلوکی سے بچنے کے لیے وہ اس گاؤں کو چھوڑ کر چلی جاتی ہے۔

بیدی نے جہاں عورت کو بحیثیت ماں، بہن، بیوی اور محبوبہ کے پیش کیا ہے وہیں بحیثیت طوائف اس کے کردار کا بھی جائزہ لیا ہے۔ جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے، کلیانی ان کی ایک ایسی کہانی ہے جو ایک جسم فروش طوائف کے کردار کے مختلف پہلوؤں کو پیش کرتی ہے۔ یہ افسانہ موضوع اور اسلوب بیان دونوں کے لحاظ سے منٹو کے افسانوں سے مماثلت رکھتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ منٹو کے لہجے کی برجستگی اور قطعیت اس افسانے میں نہیں پائی جاتی۔ جسم فروش عورتوں کے طرز زندگی اور اس کی نفسیات کا عکس ہمیں بیدی کی اس افسانے میں نظر آتا ہے۔ افسانہ نگار ایک ایسے چمکے کی سیر ہمیں کراتا ہے جہاں بے حد معمولی درجہ کی چند جسم فروش عورتیں رہتی ہیں۔ ان عورتوں کے نام سندری، گرجا، خورشید اور کلیانی وغیرہ ہیں۔ کلیانی اس کہانی میں مرکزی کردار کی حیثیت رکھتی ہے۔ جو ممتا کے جذبے سے مجبور ہو کر ایک بچے کی ماں بھی بن جاتی ہے۔ اس چمکے کی تمام لڑکیاں اپنا ہر کام خود کرتی ہیں۔ وہ ایک دوسرے کی مدد بھی کرتی ہیں۔ ان کے گاہک بھی سماج کے معمولی طبقے سے تعلق رکھنے والے مرد ہوتے ہیں۔ اس ماحول کی ایک جھلک ملاحظہ ہو:

”یہ کھڑکیاں اندر کی طرف کیوں کھلتی تھیں؟ نہ معلوم کیوں

؟ مگر کوئی خاص فرق نہ پڑتا تھا کیونکہ اندر کے صحن میں آنے والے

مرد کی صرف چھایا ہی نظر آتی، جس سے معاملہ پٹائی ہوئی لڑکی

اسے اندر لے جاتی، بٹھاتی اور ایک بار ضرور باہر آتی۔ تل پر سے

پانی کی بالٹی لینے، جو صحن کے عین بیچوں بیچ لگا ہوا تھا اور دونوں طرف

کی کھولیوں کی طرح طرح کی ضرورتوں کے لیے کافی تھا۔ پانی کی

پالنی اٹھانے سے پہلے لڑکی ہمیشہ اپنی بھوتی یا ساری کو کمر میں کستی اور گاہک لگ جانے کی اکڑ میں کوئی نہ کوئی بات اپنی ہم پیشہ بہن سے ضرور کہتی اے گر جا! جرا چادل دیکھ لینا میرے کو گاہک لگا ہے پھر وہ اندر جا کر دروازہ بند کر لیتی تبھی گر جاسندری سے کہتی کلیانی میں کیا ہے ری؟ آج اسے دوسرا کسٹمر لگا ہے؟ لیکن سندری کے بجائے جاڑی یا کھر سید جواب دیتی اپنی اپنی قسمت ہے نا؟

مندرجہ بالا اقتباس میں بیدی نے ادنیٰ درجہ کی جسم فروشی لڑکیوں کی روزمرہ کی زندگی کی سچی تصویر پیش کی ہے۔ بیدی کے اس افسانے میں عورت کا مکروہ ترین روپ سامنے آتا ہے جو انتہا درجہ کی اقتصادی بد حالی اور سماجی جبر و استحصال کا نتیجہ ہے۔ ان لڑکیوں میں عزت نفس کا قطعی طور پر فقدان ہے۔ ضمیر کی بے حسی اس حد تک بڑھ چکی ہے کہ جسم فروشی ان کے نزدیک کوئی معیوب بات نہیں "گاہک لگ جانے" کی خبر وہ اپنی دوسری ہم پیشہ بہن کو ایک احساس برتری کے ساتھ دیتی ہیں۔ دراصل جس معاشرتی استحصال، بھوک اور اقتصادی بد حالی کا شکار ہو کر عورتیں جسم فروشی کا پیشہ اپناتی ہیں یا انہیں اپنانے پر مجبور کیا جاتا ہے اس صورت حال کے تحت ضمیر کا مردہ ہو جانا اور ہر قسم کے احساس خود داری کا مٹ جانا عین ممکن ہے۔ جسم بیچنے والی کلیانی اور اس کی دوسری ہم پیشہ بہنیں عورت کی مجبوری، مظلومیت اور بے کسی کا احساس کراتی ہیں۔ آج کی متمدن دنیا میں عورت کا یہ روپ انسانیت کی روشن پیشانی پر ایک بد نما داغ کی حیثیت رکھتا ہے۔ ان عورتوں کے آپس کے مذاق، چہلپے اور جملہ بازی حالات کی سنگینی کی جانب قاری کو متوجہ کراتی ہے۔ کلیانی مہی پت کے ساتھ خصوصی لگاؤ رکھتی ہے۔ جب وہ اسے اپنا جسم پیش کرتی ہے تو اس میں پیشہ ور عورتوں کے رویہ کے برعکس ایک گھریلو اور شوہر پرست عورت کی سی سپردگی پائی جاتی ہے۔ اس جذباتی لگاؤ کی سب سے اہم وجہ یہ ہے کہ مہی پت کے متعلق اسے شبہ ہے کہ وہ اس کے بچے کا باپ ہو سکتا ہے۔ لیکن مہی پت ایک عام مہلو کی طرح ان جذباتوں سے بے نیاز ہے۔ وہ کسی قسم کی اخلاقی و سماجی ذمہ داری کا احساس نہیں رکھتا۔ جب

کلیانی اسے اپنا بچہ دکھاتی ہے تو وہ اس کا ممکنہ باپ ہونے کے باوجود بچے کے ہاتھ پر پانچ روپیہ رکھ کر اپنی ذمہ داری سے پیچھا چھڑا لیتا ہے۔ بالکل اسی طرح بیدی کے ایک اور افسانے ”بل“ میں مصری کے بچے کا باپ بچے کے ہاتھ پر پانچ روپیہ رکھ کر چلا جاتا ہے۔ بیدی اس اہم حقیقت کی طرف توجہ دلا نا چاہتے ہیں کہ مرد عورت کے جسم سے لطف اندوز تو ہونا چاہتا ہے لیکن جب عورت تخلیق کا کرب سہہ کر اس کی اولاد کو جنم دیتی ہے تو وہ اس کی ذمہ داری اٹھانا تو دور اسے اپنا کہہ کر بھی پکارنا پسند نہیں کرتا۔ وہ بچے کے ہاتھ پر پانچ روپیہ رکھ کر اپنی ذمہ داری سے عہدہ برآ ہو جاتا ہے:

”مہی پت نے جیب سے پانچ کا نوٹ نکالا اور اسے بچے پر رکھ دیا۔۔۔۔۔ یہ اس دنیا میں آیا ہے اس لیے یہ اس کی دکشنا۔

نہیں نہیں۔۔۔۔۔ یہ ہم نہیں لیں گا۔

لینا پڑے گا تم انکار نہیں کر سکتیں۔

پھر واقعی کلیانی انکار نہ کر سکی۔ بچے کی خاطر“ ۲۱

بیدی نے اپنے تمام افسانوں میں عورت کے کسی نہ کسی پہلو کو پیش کیا ہے۔ عورت مختلف حیثیتوں سے ان کی کہانیوں میں نظر آتی ہے۔ وہ مجبور بھی ہے اور مظلوم بھی مگر اس کی شخصیت میں ایک عجیب سی مقناطیسیت ہے۔ وہ زمین میں گہرائی تک پیوست ہے اور بلندی میں بلند ترین پہاڑوں کو شرماتی ہے۔ ماں بن کر گھمنڈی کی آتشک کو جوانی کے فطری تقاضوں کا نتیجہ کہہ کر اس کی خدمت کرتی ہے۔ اندو کی شکل میں مدن کے تمام دکھ اپنا لیتی ہے وہ ٹہنی کی صورت میں ایک مفلس کلرک کی اندھیری دنیا کو جگمگادیتی ہے اور بیوہ مایا کی شکل میں اپنے بھائی اور بیٹے پر محبتوں کے خزانے لٹا دیتی ہے۔ کلیانی بن کر وہ پیٹ بھرنے کے لیے اپنا جسم بیچتی نظر آتی ہے اور مادرانہ جذبے کی تسکین کے لیے اپنے گاہک کے بچے کی ماں بھی بن جاتی ہے۔ غرض کہ اپنی شخصیت و فطرت کے مختلف اور ایک دوسرے سے متضاد پہلوؤں کے باعث وہ ایک ایسی پھیلی بن کر سامنے آتی ہے جو آج بھی سلجھائی نہیں جاسکی۔ عورت کا

جو روپ بحیثیت مجموعی بیدی کے افسانوں میں نظر آتا ہے وہ بے حد فطری ہے بیدی کی یہ عورت پوری طرح عورت پن کی حامل ہے۔ بقول پروفیسر آل احمد سرور:

”پہلے عورت ہمارے افسانوں میں ایک محبوبہ کے روپ میں ہی نظر آتی تھی۔ پریم چند کے افسانوں میں ماں، بیٹی، بہن کے روپ میں بھی دکھائی دی۔ مگر یہ عورت عورت کم ہے ایثار اور وفا کی پتلی زیادہ۔ اس کے گرد کوئی بالہ نہیں ہے۔ بھولا کی بیوہ ماں مقدس ہی نہیں دلکش بھی ہے۔ گرم کوٹ کے ہیر و کلرک کی بیوی میاں کی محبت میں سرشار ہے مگر اس کا عورت پن صاف چھلکا

پڑتا ہے۔“ ۲۲

بیدی کے افسانوں کی عورت کا یہی عورت پن اسے افسانوی کردار کی جگہ ساج اور گھر کی جیتی جاگتی حقیقت بنادیتا ہے۔ ان کے یہاں عورت نہ تو دیوی ہے اور نہ شیطان کی بیٹی۔ ان کے یہاں عورت صرف عورت ہے۔ اپنے تمام تر فطری جذبوں کے ساتھ محبت، نفرت، متا، حسد، رشک، شرم اور رحم کے الگ الگ متضاد و مختلف النوع جانے کتنے ہی جذبوں، رویوں اور رجحانوں کی حامل۔ یہ عورت اپنی کرب ناکیوں اور نا آسودگیوں، تمنائوں اور ارمانوں، مجبوریوں اور محرمیوں کے ساتھ بیدی کی افسانوی کائنات میں جلوے بکھیرتی نظر آتی ہے۔ ٹوٹا، بکھرتا، پھرنے جذبوں کے ساتھ نئے عزم و حوصلہ کا دامن تھام کر اٹھ کھڑا ہونا اس کی فطرت ہے۔ زندگی کے تمام فطری تقاضوں سے بھرپور عورت کا یہ روپ ہمیں بیدی کے افسانوں میں ہی نظر آتا ہے۔



حواشی

- ۱۔ ظ۔ انصاری: راجندر سنگھ بیدی۔ بیدر کردار نگار، مشمولہ راجندر سنگھ بیدی اور ان کے افسانے، صفحہ ۳۸-۳۹
- ۲۔ راجندر سنگھ بیدی: لاجوتی مشمولہ اپنے دکھ مجھے دے دو، صفحہ ۲۱
- ۳۔ ظفر اوجانوی: روح ادب، صفحہ ۲۳
- ۴۔ بل مشمولہ اپنے دکھ مجھے دے دو، صفحہ ۵۱
- ۵۔ ٹرینس سے پرے، مشمولہ اپنے دکھ مجھے دے دو۔، صفحہ ۷۲-۷۳
- ۶۔ وہاب اشرفی: راجندر سنگھ بیدی کی افسانہ نگاری اپنے دکھ مجھے دے دو کی روشنی میں صفحہ ۷۰-۷۱
- ۷۔ راجندر سنگھ بیدی: باری کا بخاری مشمولہ ہاتھ ہمارے قلم ہوئے، صفحہ ۳۳-۳۴
- ۸۔ باقر مہدی: راجندر سنگھ بیدی، بھولا سے بل تک، مشمولہ راجندر سنگھ بیدی اور ان کے افسانے، صفحہ ۵۱
- ۹۔ راجندر سنگھ بیدی: گرہن مشمولہ گرہن (افسانوی مجموعہ) صفحہ ۶
- ۱۰۔ راجندر سنگھ بیدی: کوکھ جلی، مشمولہ کوکھ جلی (افسانوی مجموعہ) صفحہ ۴۰
- ۱۱۔ راجندر سنگھ بیدی: بھولا مشمولہ دانہ و دام، صفحہ ۲۲
- ۱۲۔ بل مشمولہ اپنے دکھ مجھے دے دو، صفحہ ۵۲
- ۱۳۔ بل، مشمولہ اپنے دکھ مجھے دے دو، صفحہ ۷۱-۷۲
- ۱۴۔ بل مشمولہ اپنے دکھ مجھے دے دو، صفحہ ۶۰-۶۱
- ۱۵۔ ایک عورت، مشمولہ کوکھ جلی، صفحہ ۱۲۸
- ۱۶۔ سن کی من میں مشمولہ دانہ و دام، صفحہ ۱۴۶
- ۱۷۔ کلیانی، مشمولہ ہاتھ ہمارے قلم ہوئے، صفحہ ۸۶
- ۱۸۔ بھولا، مشمولہ دانہ و دام، صفحہ ۹-۱۰
- ۱۹۔ بھولا، مشمولہ دانہ و دام، صفحہ ۱۱
- ۲۰۔ کلیانی، مشمولہ ہاتھ ہمارے قلم ہوئے، صفحہ ۷۶
- ۲۱۔ کلیانی مشمولہ ہاتھ ہمارے قلم ہوئے، صفحہ ۸۹
- ۲۲۔ بیدی کے افسانے ایک تاثر مشمولہ راجندر سنگھ بیدی اور ان کے افسانے، صفحہ ۲۶

باب پنجم

ایک چادر میلی سی کا تہذیبی و معاشرتی مطالعہ

”ایک چادر میلی سی“ کی کہانی پنجاب کے ایک پسماندہ گاؤں میں رہنے والے ایک سکھ خاندان کی کہانی ہے۔ یہ خاندان ایک اکتے والے اس کی بیوی بوڑھے ماں باپ بیکار اور آوارہ گرد چھوٹے بھائی اور ایک بیٹی نیز دو جڑواں بچوں پر مشتمل ہے۔

یہ لوگ غریب، جاہل اور توہم پرست ہیں۔ ان کے پاس پڑوس میں بھی اسی طرح کے لوگ آباد ہیں۔ ان میں ہندو، سکھ اور مسلمان بھی شامل ہیں۔ عقائد کے اختلاف سے قطع نظر ان کی زبان، کلچر، تہذیب، رہن سہن کا طریقہ اور طرز فکر و عمل میں یکسانیت پائی جاتی ہے۔ اس کے ساتھ ہی غربت اور جہالت ان کے درمیان قدر مشترک کی حیثیت رکھتی ہے۔

اس معاشرے کے اپنے کچھ تصورات اور توہمات ہیں۔ مرد عورتوں کے متعلق کچھ اور سوچتا ہے اور عورتیں مردوں کے بارے میں کسی اور طرح کے خیالات رکھتی ہیں۔ بیدی نے کہانی کے آغاز میں ہی ان ذہنی و جذباتی رویوں کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ چنانچہ جب ڈبو (کتا) مردہ بوڑی (کتیا) کو سونگھ کر چلا جاتا ہے تو چنوں کہتی ہے:

”مرد کی جات سب ایک ہی سی ہوتی ہے۔“

اخلاقی ضوابط اس معاشرے میں نہ ہونے کے برابر ہیں۔ مرد کے علاوہ عورتیں بھی دوران گفتگو ایک دوسرے کو گالیاں دیتی ہیں۔ یہ گالیاں جو اس معاشرے میں رائج ہیں عموماً

متوسط درجہ کے سماج میں عورتیں انہیں اپنی زبان پر نہیں لاتیں:

”اس پر چنوں نے رانو کو ایک مردوں والی گالی دی جس

سے وہ خود ہی شرما کر اپنے گھر کی طرف بھاگ گئی۔“

شوہر اور بیوی کے درمیان تقریباً روزانہ کسی نہ کسی بات پر لڑائی جھگڑا اس پسماندہ

سماج کا جزو لازم ہے۔ یہ جھگڑے باہم مار پیٹ اور گالی گلوچ کی وجہ سے گاؤں کے

دوسرے افراد کی دلچسپی کا باعث ہوتے ہیں۔ گھر میں ایک طوفان بدتمیزی برپا رہتا ہے اور

گھر کے سبھی افراد خواہ بوڑھا ہو یا جوان یا بچہ کسی نہ کسی طرح اس جنگ سے متاثر ہوتے

ہیں۔ بیدی نے اس ماحول کا نقشہ بے حد فطری انداز میں پیش کیا ہے:

”آنا فانا تلو کے کی آنکھ کا پانی مر گیا۔ اس نے بھاگتی ہوئی

رانی کو اس کے اڑتے ہوئے بالوں سے پکڑ لیا اور ایک ہی جھٹکے

میں اس کا پٹا کر دیا..... دے کی لوائیک بار بھنے کے قریب ہوئی

اور پھر سیدھی ہو کر کانپنے لگی۔ بکائن پر بیٹھے ہوئے تیر اڑ گئے۔

ڈبوتن کے کھڑا ہو گیا اور پھر کچھ نہ سمجھتے ہوئے بھونکنے لگا۔ بڑی

چلائی..... ”بابو“ بچے اندھیرا ڈھونڈنے اور چھپنے لگے۔ ایک تو

موقع پا کر گھر سے بھاگ گیا۔ دوسرا ایک کونے میں جا لگا دہشت

کے عالم میں وہ کانپتا ہوا ماں کے بجائے ”آں آں“ کہہ رہا تھا۔

حضور سنگھ چار پائی پر سے لپکا فریاد کے سے انداز میں گالیاں دیتا

ہوا ”اوئے پاپیا“ اوئے بے شرما“ اوئے بے حیا دا“..... اور شور

پر گر کر جھلس گیا“.....

یعنی پورا گھر اس لڑائی میں کسی نہ کسی طرح شامل ہو جاتا ہے اور واضح طور پر تین محاذ

قائم ہو جاتے ہیں۔ بوڑھا حضور سنگھ بہو کی حمایت میں آگے آتا ہے۔ اس کی بیوی جنداں

ایک روایتی ساس کی طرح اس لڑائی میں اپنے بیٹے کی طرف داری کرتی ہے۔ تیسرا محاذ

منگل اور تلو کے و رانی کے بچوں پر مشتمل ہے۔ بچے خوف و دہشت کے عالم میں کسی کونے

میں پناہ لیتے ہیں۔ منگل جو شروع میں غیر جانبدار رہتا ہے بالآخر رانی کی مدد کو آگے آتا ہے اور تلو کے کا اٹھتا ہوا ہاتھ تھام کے اس جھگڑے کی بنیاد کو ہی ختم کر دیتا ہے:

”منگل نے آگے بڑھ کر . . . زور سے بوتل کو ٹھوکر

ماری اور وہ ٹوٹ گئی۔“

گویا اس معاشرے میں برتری حاصل کرنے کے لیے جسمانی طاقت و توانائی کا مظاہرہ ضروری ہے۔ منگل کے اس فعل سے طاقت کا توازن قائم ہو جاتا ہے اور رانو کی پوزیشن پہلے سے مضبوط ہو جاتی ہے۔ سر حضور سنگھ دیور منگل اور گاؤں کے دوسرے افراد کی مزید ہمدردی حاصل کرنے کے لیے وہ ایک نرنگ میں کپڑے رکھ کر سسرال سے چلے جانے کے لیے باہر کی طرف بڑھتی ہے۔ منگل اور حضور سنگھ دونوں اسے روکتے ہیں لیکن وہ تلو کے کی زبان سے اپنی واپسی کا حکم سننا چاہتی ہے۔

”دوروٹیوں کے لیے مہنگی نہیں کسی کو۔ گاؤں بھر میں کوئی

جگہ نہیں میرے لیے دھرم شالہ تو ہے۔“

دھرم شالہ کے نام پر تلو کے کا جمود ٹوٹ جاتا ہے۔

”ایک دم آگے بڑھتے ہوئے اس نے رانی کی ٹانگی پکڑ لی

اور بولا۔ ”چل . . . مریجھے۔“

تلو کے مہربان داس کی دھرم شالہ کی اصلیت سے واقف ہے کیونکہ مٹھے مالٹے کی ایک بوتل اور تھوڑے سے پیسوں کے عوض جاڑی عورتوں کو اچھے کھانے اور نرم گرم بستر کا لالچ دے کر اس دھرم شالہ میں پہنچانا اس کا معمول ہے اور وہ اس بات سے بخوبی آگاہ ہے کہ یہ عورتیں مہربان داس کی جنسی ہوس کا نشانہ بنتی ہیں۔ رانو خود بھی مہربان داس کی حقیقت سے کسی حد تک واقف ہے۔ اسی لیے دانستہ طور پر وہ دھرم شالہ کا نام لیتی ہے کیونکہ وہ جانتی ہے کہ اسی طرح وہ تلو کے کی سوئی ہوئی مردانہ غیرت کو جگا سکتی ہے۔ وہ اپنے اس حربے میں کامیاب ہو جاتی ہے اور تلو کے آگے بڑھ کر اسے واپس لے آتا ہے۔

بیدی نے اس چھوٹے سے واقعہ کو بنیاد بنا کر اس پسماندہ معاشرے کے مردوں کی

نفسیات کی عکاسی انتہائی خوبی سے کی ہے۔ یہ مرد انتہائی پسماندہ طبقہ سے تعلق رکھتے ہیں۔ انتہا درجہ کی غربت اور جہالت کی وجہ سے ہر قسم کے اخلاقی تصور سے بے بہرہ ہونے کے باوجود اس چیز کو قطعی برداشت نہیں کر سکتے کہ ان کے گھر کی عورت خواہ بہو یا یاہنی یا پھر بیوی کوئی ایسی راہ اختیار کرے جو ان کے ناموس کے لیے خطرہ بن جائے۔

غربی اور جہالت تو ہم پرستی کی طرف لے جاتی ہے۔ اس گاؤں کے رہنے والے بھی اسی کا شکار ہیں۔ ایک سائیں بابا کے متعلق مشہور تھا کہ اس کا لنگوٹ لوہے کا ہے۔ تو ہم پرست گاؤں والوں کو اس سے خاص عقیدت تھی۔ خصوصاً عورتوں کے لیے اس کا وجود ناگزیر تھا:

”آٹھوں پہر اس کے گرد عورتوں کا جھکھار ہوتا۔ کوئی بیٹا

مانگتی، کوئی اٹھرا کی دوائی..... اکثر تو اپنے مردوں کو بس میں

کرنے کے ٹوٹکے ہی پوچھنے آتیں۔“

لوہے کے لنگوٹ والے اس سائیں بابا سے عورتیں جس طرح کی مرادیں اور منتیں پوری ہونے کے لیے ٹونے وغیرہ لے جاتی ہیں اس کا مطالعہ کرنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ عورتیں احساس عدم تحفظ کا شکار ہیں۔ ان کی سب سے بڑی خواہش جو بحیثیت مجموعی ابھر کر سامنے آتی ہے وہ یہ ہے کہ ان کا شوہر ان کے قابو میں رہے۔ ان عورتوں کی اس خواہش کے پیچھے عدم تحفظ کا وہ احساس ہے جو مردوں کی بالادستی اور حاکمیت کا تصور رکھنے والے سماجی نظام کا پیدا کردہ ہے۔ وہ جانتی ہیں کہ مردوں کی عدم دلچسپی بالعموم اور شوہروں کی بالخصوص ان کے حق میں سم قاتل ثابت ہو سکتی ہے۔ کیونکہ ان کی اپنی کوئی سماجی حیثیت نہیں ہے۔ رانو بھی شوہر تلو کے کو بس میں کرنے کا ٹوٹکا لے کر آتی ہے جو سائیں بابا کی ہدایت کے مطابق دودھ کے ساتھ دیا جاتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ہفتوں تلو کے نے کچا دودھ نہیں مانگا اور ٹوٹا کچے دودھ میں کھول کر پلانے سے پہلے ہی تلو کے نے شراب کی بوتل توڑ دینے کی دھمکی دینے پر رانو کو جی بھر کر زرد کو ب کیا۔ بیدی نے اسی طرح کے کئی ضمنی واقعات کے حوالے سے ایک پسماندہ سماج کی ان خامیوں اور کمیوں کی نشاندہی کرنے کی کوشش کی ہے

جو جہالت اور مفلوک الحالی کی پیدا کردہ ہیں۔

شراب نوشی اس طبقے کے مردوں میں عام بات ہے بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ اس طبقہ کی غریبی، اقتصادی بد حالی، جہالت اور نا کارگی کی سب سے بڑی وجہ شراب پینے کی لت ہے۔ تلو کا بھی شراب کا عادی ہے اور رانو کے ساتھ اس کے جھگڑے کی اصل وجہ اس کی یہ خراب عادت ہے۔ رانو کے بقول ”شراب ایسی سوت نہیں دنیا میں“ وہ شراب سے نفرت کرتی ہے لیکن اپنی اس نفرت کی کوئی وجہ بیان کرنے سے قاصر ہے۔ چونکہ وہ پڑھی لکھی نہیں ہے اس لیے وہ شراب نوشی کے خراب نتائج سے گھر، خاندان، سماج اور خود اپنی ذات کو پہنچنے والے نقصانات کا تجزیہ کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتی۔ وہ بس اتنا کہہ کر رہ جاتی ہے کہ اسے شراب کی بو پسند نہیں۔ دراصل وہ جس معاشرے کی پروردہ ہے اور جس طبقے سے اس کا تعلق ہے وہ طبقہ اپنی جہالت، اقتصادی زبوں حالی اور سماجی کچھڑے پن کا احساس تو رکھتا ہے لیکن ان اسباب کو دریافت کر پانے سے ہنوز قاصر ہے جو اس صورت حال کے پس پشت ہیں۔

افراد خانہ خصوصاً زن و شوہر کے درمیان مار پیٹ اور لڑائی دنگا اس پسماندہ طبقہ میں روزمرہ کا معمول ہے۔ اعلیٰ اور متوسط طبقہ کے گھرانوں میں آپسی کشیدگی اور شکر رنجی ایک سرد جنگ کی صورت میں سامنے آتی ہے۔ چونکہ ممتاز سماجی حیثیت اور وسیع معاشی وسائل کے باعث اپنی الگ دنیا بسالینا آسان ہوتا ہے اس لیے اس سرد جنگ کا خاتمہ ہمیشہ کے لیے ایک دوسرے سے قطع تعلق کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ لیکن جس طبقہ سے تلو کے اور رانو کا تعلق ہے وہاں ایسی گنجائش نہ ہونے کے برابر ہے۔ آپس کی تو تو میں میں بہت جلد مار پیٹ تک پہنچ جاتی ہے اور گھر کے تقریباً سبھی افراد اس جنگ میں شامل ہو جاتے ہیں۔ لیکن یہ صورت حال بہت دیر تک نہیں رہتی۔ ایک دوسرے کی ضرورت انہیں سمجھوتے پر مجبور کر دیتی ہے اور گھر کا ماحول دوبارہ پرسکون ہو جاتا ہے:

”کچھ دیر کے بعد اکا سوار یوں سمیت گھر کے سامنے کھڑا

تھا اور رانو ہمیشہ کی طرح چار موٹی موٹی روٹیاں ایک میلے روغن

میں بے ہوئے کپڑے میں پیٹ کر تلو کے کودے رہی تھی۔“

جسم سے روح کا رشتہ برقرار رکھنے کے لیے دو وقت کی روٹی کا مہیا کرنا بھی اس طبقہ کے افراد کے لیے آسان نہیں۔ اس تلخ حقیقت کا احساس انہیں اس وقت اور بھی ہوتا ہے جب یہ دو روٹیاں بھی کما کر کھلانے والا نہیں رہتا۔ تلو کے قتل کے بعد معاشی بد حالی کا شکار یہ کنبہ سب سے زیادہ پریشان اس لیے ہے کہ اب بنیادی ضروریات زندگی کس طرح پوری ہونگی۔ چنانچہ رانو کو سب سے زیادہ یہ فکر درپیش ہے کہ اب بڑی کا کیا ہوگا۔ جوان ہوتی ہوئی لڑکی کی شادی کا خرچ کون اٹھائے گا۔ اس نے بڑی کے سر پر دو ہتھ جڑ دیا اور کہنے لگی:

”سب مرتی ہیں ایک تو نہیں مرتی۔“

اس کے بعد رانو کو اپنے مستقبل کا خیال آتا ہے وہ تلو کے کی موت کے بعد کس طرح خود کا اور بچوں کا پیٹ پالے گی:

”ہائے رنڈیے! تیری شکل تو اب با جا رہی ہے والی بھی نہیں

اب تو تو پیشہ کرنے جوگی بھی نہیں۔“

جنداں نہ صرف یہ کہ تلو کے کی موت کے لیے رانو کو مورد الزام ٹھہراتی ہے بلکہ اب گھر میں اس کے مصرف پر بھی سوالیہ نشان لگانے کی کوشش کرتی ہے۔ اس کا یہ رویہ ہمارے معاشرے کی ایک روایتی ساس کا رویہ ہو سکتا ہے لیکن اس کے ساتھ ہی اس سنگ دلانہ سلوک کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ بیٹے کے مرنے کے بعد اب بہو کا وجود اس مفلوک الحال کنبے کے لیے ان معنوں میں غیر ضروری ہے کہ وہ خود چار پیسے کما کر ان کا پیٹ نہیں بھر سکتی۔ جنداں کے اس رویہ کے توسط سے بیدی اس تلخ حقیقت کی طرف قاری کی توجہ مبذول کرانا چاہتے ہیں کہ اقتصادی بد حالی بھوک اور بنیادی ضروریات زندگی کا فقدان انسان کو Dehumanize کر دیتا ہے اور اس میں محبت، ہمدردی، خلوص، رحم اور یگانگت جیسی تمام انسانی خوبیوں کا ڈھونڈنے سے بھی نشان نہیں ملتا۔ جنداں ایک روایتی ساس ہے جو گھر پر آئی مصیبت کے لیے رانو کو ذمہ دار سمجھتی ہے۔ اسی لیے تلو کے کے قتل کے بعد وہ ہر صورت میں بہو سے چھٹکارا حاصل کرنا چاہتی ہے۔ وہ اس معاشرے کی پروردہ ہے جو مختلف قسم کے توہمات کے تحت زندگی بسر کرتا ہے۔ تلو کے کے قتل کے پیچھے اسے رانو کا منحوس وجود نظر آتا ہے۔ وہ اس

حادثے کے اسباب سے نہ تو واقف ہے اور نہ ہی ان وجوہات کو سمجھتا چاہتی ہے جو اس قتل کا باعث ہوئیں۔ تلو کے کی اخلاقی کمزوری، مہربان داس اور اس کے بھائی کی جنسی بے راہ روی نیز نو جوان جاترن کی الم ناک موت سے پیدا ہوئی صورت حال کا تلو کے کے قتل پر منہج ہونا اس پسماندہ معاشرے میں ایک عورت کو منحوس ٹھہرانے کا سبب بن جاتا ہے۔ یعنی مرد کا گناہ ایک بار پھر اس فرد جرم میں لکھ لیا جاتا ہے جو روز ازل سے عورت کا مقدر ہے۔

افلاس، جہالت اور پسماندگی نے بہت سے اخلاقی ضابطوں سے اس طبقہ کو بے نیاز کر دیا ہے۔ ایسے میں قدم قدم پر رانو کی جوان ہوتی ہوئی بیٹی کا وجود اس کے لیے ایک امتحان کی حیثیت رکھتا ہے۔ بیٹی کی عزت و عصمت کی حفاظت کے لیے وہ مختلف طریقے اختیار کرتی ہے۔ اسے میلے کچیلے کپڑوں میں رکھتی ہے تاکہ اس کے حسن پر لوگوں کی نظریں نہ پڑیں۔ وہ ایک فکر مند ماں کی طرح اس کی نقل و حرکت پر سخت نظر رکھتی ہے۔ یہاں پر رانو ایک روایتی ہندوستانی ماں کے کردار کی بھرپور نمائندگی کرتی ہے۔ جو ہر عصمت کی حفاظت مشرقی خواتین کے کردار کا نمایاں وصف رہا ہے۔ انتہا درجہ کے ناسازگار حالات میں اخلاقی قدروں کا قائم رہنا ایک مشکل امر ہے۔ لیکن ایک ان پڑھ، مفلوک الحال اور انتہائی پسماندہ طبقہ سے تعلق رکھنے والی عورت بھی کس طرح ان اخلاقی قدروں کی پاسداری کرتی ہے یہ چیز قاری کو اس حقیقت سے روشناس کراتی ہے کہ اس پسماندہ سماج میں بھی چند اصولوں اور اخلاقی ضابطوں کی پابندی کرنا ضروری خیال کیا جاتا ہے۔ اس کی ایک مثال اس وقت بھی سامنے آتی جب جنداں پانچ سو روپیہ میں بڑی کا سودا کرنا چاہتی ہے۔ رانو یہ خبر پاتے ہی شیرنی کی طرح ساس پر جھپٹ پڑتی ہے۔ ساس کو جی بھر کر کھری کھوٹی سنانے کے بعد وہ سوچتی ہے کہ اگر بڑی کو بیچنا ہی ہے تو اس کے لیے لاہور کیا برا ہے۔ جہاں بابو لوگ کچھ دیر کے دل بہلا دے کے لیے چند روپیہ دے جاتے ہیں:

”کھانے کو چنگی چوکی ملے گی، پہننے کو ریشم..... کھین

کھاب..... تھوڑے ہی دنوں میں روپوں اور کپڑوں سے

صندوق بھر جائیں گے۔“

اس خیال کا ذہن میں آنا تھا کہ ایک زوردار تھپڑ اس کے ضمیر نے خود اس کے منہ پر مار دیا۔ وہ تھر تھر کانپنے لگی۔ جہاں زندگی کا گزرنے والا ہر ایک پل انتہا درجہ کے ناسازگار حالات سے ایک جنگ کا نام ہے۔ اس ماحول میں ضمیر کا زندہ رہنا قابل قدر ہے۔

ایک بیوہ کا اس کے شوہر کی موت کے بعد سسرال میں رہنا اس پسماندہ معاشرے میں اس طرح ہے کہ جس طرح ایک درخت کا جڑوں کے بغیر کھڑے رہنا کہ جسے ہوا کا ایک ہلکا سا جھونکا بھی زمین پر ڈھیر کر سکتا ہے۔ ساس کے اٹھتے جوتا بیٹھتے لات کے عمل سے رانو پر یہ تلخ حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ جس عورت کا شوہر مر جائے اسے اس کے گھر میں رہنے کا کوئی اختیار نہیں ہے۔ وہ اپنی انتشار کا شکار ہو جاتی ہے کہ اب اس کا اس گھر میں مستقبل کیا ہوگا؟ ایسے میں چنوں اس کی مدد کو آگے آتی ہے:

”یہ جنداں بندی یہ ساس تیری تجھے جینے نہ دے گی۔ اس
گھر میں بسنے نہ دے گی..... یہاں رہنے کا ایک طریقہ ہے
... وہ یہ کہ تو... منگل سے شادی کر لے چادر ڈال لے اس
پر۔“ ۱۳

پنجاب کے اس انتہائی پسماندہ گاؤں کی ایک رسم کہ نو جوان بیوہ پر اس کا دیور چادر ڈال کر اسے اپنی زوجیت میں لے لیتا ہے اس وقت رانو کی کھوئی ہوئی جڑوں کی بازیافت کا وسیلہ بن جاتی ہے۔ لیکن رانو جس نے منگل کو ہمیشہ اپنے بچوں کی طرح سمجھا تھا آسانی سے اس شادی پر تیار نہیں ہوتی۔ عمر کا فرق اسے منگل کو بحیثیت شوہر تسلیم کرنے کی راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ ہے۔ اسے یاد ہے کہ جب وہ اس گھر میں دلہن بن کر آئی تھی تو منگل بے حد چھوٹا تھا۔ جب اس نے اپنے بچے کو دودھ پلانا چاہا تھا تو منگل نے بھی دودھ پینے کی ضد کی تھی۔ رانو نے چنوں کے سامنے دکھڑا روتے اور اس کے پاؤں پکڑتے ہوئے کہا:

”وہ بچہ ہے..... میں نے کبھی اسے ان نجروں سے
نہیں دیکھا۔“

چنوں بولی دیکھو..... تجھے اس دنیا میں رہنا ہے کہ نہیں

رہتا؟ اس پیٹ کا ترک بھرنے ہے کہ نہیں بھرنے؟ اس اپنی شرم کو

ڈھانپنا ہے کہ نہیں ڈھانپنا؟ بڑی آئی ہے نجروں والی ۱۳۔

پنجاب کے عوام میں وارث شاہ اور بھلے شاہ کا کلام بے حد مقبول ہے۔ وہ لوگ جو بے پڑھے لکھے ہیں وارث شاہ اور بھلے شاہ کے اشعار دوران گفتگو بے حد پر جستگی سے سناتے ہیں۔ چنوں ایک ناخواندہ اور نچلے طبقے کی گھریلو عورت ہے لیکن رانو کو یہ سمجھاتے ہوئے کہ اسے اس گھر میں رہنے کے لیے اور جنداں کے ظلم و ستم سے بچنے کے لیے منگل پر چادر ڈال لینی چاہیے دوران گفتگو بھلے شاہ کا ایک شعر بھی پڑھتی ہے جس سے یقینی طور پر اس کی بات کا وزن بڑھ جاتا ہے۔ یہ اشعار ان لوگوں کے خون میں شامل ہو کر ان کی فکر میں رچ بس گئے ہیں اور سینہ بہ سینہ ان تک پہنچے ہیں کیونکہ انہوں نے نہ تو وارث شاہ کو پڑھا ہے اور نہ بھلے شاہ کو۔ اسی طرح وہ کسی قدیم اور بے انتہا مشہور واقعے یا حادثے سے بھی اپنی باخبری کا ثبوت دیتے ہیں۔ مثلاً دوران گفتگو منگل رانو سے کہتا ہے:

”یہ تو آج کیا مرد عورت کا جھگڑ لے بیٹھی ہے۔“

”وہی تو جھگڑا ہے سارا“

”کر کھیر ۱۴ کی لڑائی ہے؟“

”اس سے بھی پرانی رانی نے جواب دیا اور پاس آتے

ہوئے بولی

”جس میں جیتا ہوا بھی ہارا اور ہارا ہوا بھی ہارا“ ۱۵۔

مندرجہ بالا اقتباس کی روشنی میں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ان کرداروں کا اپنے سماج اور اس کی تہذیب سے گہرا رشتہ ہے۔ چنوں کا رانو سے گفتگو کے دوران بھلے شاہ کا شعر پڑھنا۔ حضور سنگھ کا موقع بہ موقع گرنٹھ صاحب کے نویں محل کے ان شہدوں کو گنلنا جو دنیا کی بے ثباتی کی تفسیر میں لکھے گئے ہیں اس بات کا ثبوت ہے کہ جہالت اور کم علمی کے باوجود اس طبقہ کے لوگ اپنی مذہبی اور شعری وادبی روایات سے نہ صرف یہ کہ واقف ہیں بلکہ اپنی روکھی پھینکی اجڑی اور محرومیوں سے پر شاہراہ حیات کو روشن کرنے کے لیے اگر کبھی

مذہبی افکار و نصائح کے چراغ جلاتے ہیں تو کبھی مایوسی، ناامیدی اور ادا سی بھری فضا، ہستی کو خوشگوار اور امید افزا بنانے کے لیے شعر و ادب کے نغمے جگاتے ہیں۔

اس مفلوک الحال معاشرے کے اپنے کچھ قوانین ہیں جن پر عمل کرنا ضروری خیال کیا جاتا ہے۔ یہ قوانین چند تہذیبی اقدار کی شکل میں سینہ بہ سینہ ان تک پہنچے ہیں جن کی پابندی بستی کے ہر فرد کے لیے ایک لازمی امر ہے۔ اس پابندی کو یقینی بنانے کے لیے پنچوں کی ایک جماعت ہے جو اپنے فیصلوں کو سختی کے ساتھ نافذ کرتی ہے۔ اس سلسلے میں کسی قسم کی حکم عدولی کو برداشت نہیں کیا جاتا ہے۔ ایک جوان عورت کا خواہ وہ کنواری ہو یا بیوہ بغیر ازدواجی زندگی اختیار کیے گزر کر اس معاشرے میں معیوب خیال کیا جاتا ہے۔ چنانچہ رانوں کے لیے بھی پنچ فیصلہ کرتے ہیں کہ اسے منگل پر چادر ڈال لینی چاہیے۔ پنچوں کے اس فیصلے پر فوراً عمل درآمد کیا جاتا ہے۔ نیم بے ہوشی کی حالت میں منگل کو جنگل سے پکڑ کر لایا جاتا ہے اور رانوں کے ساتھ رشتہ ازدواج میں منسلک ہونے کے لیے آنگن میں تنی ہوئی مینہسی کی میلی سی چادر کے نیچے بیٹھا دیا جاتا ہے۔ اس ساری صورت حال کا بیان کرتے ہوئے بیدی نے پنجاب کے اس پسماندہ گاؤں کی معاشرت کی بے حد سچی اور فطری تصویر پیش کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

”چنوں اور پورن دئی اور وودیا اور لگی اور چنڈی نے مل کر ایک پوری شادی کا سامان کر دیا تھا۔ ... ورنہ دوسب ضائع ہو جاتا لڑکا عام طور پر لڑکی کے یہاں جا کر اسے بیاہ کر لاتا ہے لیکن اس وقت لڑکی کا مائیکہ بھی یہیں تھا اور سسرال بھی یہیں آگاہ بھی یہیں چیچھا بھی یہیں پورن دئی باہمی وودیا اور کچھ دوسری عورتیں لڑکی کے ماں باپ مائیکے کی طرف سے ہو گئیں چنداں چنوں، سرو پوچنڈی اور سراسرال کی طرف سے۔ سب ایک دوسرے کی سمندھنیں بنی۔ آمنے سامنے صف آرا ہو گئیں جیسے کوئی لڑائی لڑنے جا رہی ہوں۔ ماں کی حیثیت سے

جنداں نے اپنے تقریباً پو پلے سے منہ کو جنبش دی اور ”گھوڑی“
گانا شروع کی۔“۱۶

مندرجہ بالا اقتباس پنجاب کی دیہی زندگی کی چند اہم خصوصیات سے ہمیں واقف کراتا ہے۔ پسماندہ مفلوک الحال اور ان پڑھ ہونے کے باوجود اس گاؤں کے لوگ زندگی کی صحت مند قدروں میں یقین رکھتے ہیں۔ دوسروں کے دکھ درد کو اپنی بساط کے اندر بلکہ بعض اوقات اس سے بڑھ کر دور کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ خصوصاً وہ عورتیں جو انتہائی ناسازگار حالات میں زندگی بسر کر رہی ہیں اس عمل میں پیش پیش ہیں۔ رانو کی اجڑی ہوئی دنیا پھر ایک بار بسانے اور اسے ایک محفوظ زندگی دینے کی کوشش کرنے میں وہ جس قدر توجہ اور دلچسپی سے حصہ لیتی ہیں وہ ان کے کردار کا ایک روشن پہلو ہے۔ شہر کی شینی زندگی کے برعکس جہاں ہر شخص ایک دوسرے کے لیے اجنبی ہے اس گاؤں میں ایک کی خوشی پورے گاؤں کی خوشی اور ایک کا غم سب کا غم بن جاتا ہے۔ منگل سے رانو کی شادی کرانے کا فیصلہ ان عورتوں کی دوراندیشی کا بین ثبوت ہے۔ چونکہ اس معاشرے میں مرد کی بالادستی اور حاکمیت کا تصور عام ہے اس لیے یہ عورتیں اس حقیقت سے بخوبی واقف ہیں کہ کسی مرد کی سرپرستی کے بغیر ایک جوان عورت کا گزر کرنا ناممکنات میں سے ہے۔ عمر کے تفاوت کو مد نظر رکھتے ہوئے منگل سے رانو کی شادی کا فیصلہ قدرے ناگوار اور ناموزوں لگتا ہے۔ خود فریقین کو بھی رشتہ ازدواج میں منسلک ہونا قطعاً قبول نہیں لیکن شادی کے بعد جس طرح رانو کی کشتی حیات منجھدار سے نکل کر ساحل سے آگئی ہے اور وہ اپنی حریفوں و بد زبان ساس جنداں کے اٹھتے جوتا بیٹھتے لات کے عمل سے محفوظ ہو کر سکون کی زندگی گزارنے لگتی ہے۔ اسے دیکھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ وقتی جذباتیت سے ہٹ کر لیا گیا یہ فیصلہ کتنے دور رس نتائج رکھتا تھا۔ خود منگل ایک لانا بالی اور غیر ذمہ دار نو جوان سے ایک ذمہ دار اور فرض شناس شوہر اور باپ میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ ایک ایسا شوہر جو اپنی بیوی کی ضروریات اور خواہشات کو پورا کرنا اپنا فرض سمجھتا ہے اور جوان ہوتی ہوئی بیٹی کے لیے اچھے شوہر کی تلاش میں کوشاں بھی رہتا ہے اور جب ایسا ایک لڑکا مل جاتا ہے تو وہ رانو سے آکر اس کے مردانہ حسن و جمال اور دولت و ثروت کا ذکر کرتے ہوئے اس یقین کا

اظہار کرتا ہے کہ بڑی کے لیے اس سے اچھا ”بر“ ملنا اب ممکن نہیں۔ یہاں پر منگل کے کردار کا ایک نیا رخ سامنے آتا ہے۔ اپنی اور رانو کی شادی کی حمایت میں پنچوں کے دیے ہوئے فیصلے کو یہ کہہ کر ٹھکرا دینے والا منگل کہ

”لاٹ ارون‘ جارج پنجم بھی آجائے تو میں یہ کبھی نہ

کروں۔“ ۱۷

آج رانو سے بڑی کی شادی کے سلسلے میں اپنی رائے کو مزید وزنی بنانے کے لیے کہتا ہے کہ

”گاؤں کے بیچ بھی یہی چاہتے ہیں۔۔۔ اور تو تو جانتی

ہے کہ پنچوں میں پر میسر ہوتا ہے۔“ ۱۸

منگل کا یہ جملہ ان تمام سماجی اور اخلاقی ضابطوں کی اہمیت کا اثبات ہے جو انسانی معاشرے کو ٹوٹنے اور بکھرنے سے بچانے کے ساتھ ساتھ انسان کی شخصیت کو ذمہ دار اور فعال بنانے کا کام بھی انجام دیتے ہیں۔ انہیں اصولوں اور ضابطوں کی پابندی قدروں‘ رسموں اور رواجوں کو جنم دیتی ہے۔ جس کے نتیجے میں ایک مخصوص تہذیب وجود میں آتی ہے جو اپنی آغوش میں آنکھ کھولنے اور پرورش پانے والے انسانوں کے ذہنی و جذباتی رویوں کو متاثر کرنے کے ساتھ ساتھ مسائل حیات و کائنات سے متعلق ایک مخصوص نقطہ نظر اختیار کرنے میں ان کی معاون و مددگار ثابت ہوتی ہے۔

ہندوستان کے دوسرے حصوں کی طرح پنجاب کا یہ گاؤں بھی نسلی تفریق اور مذہبی حد بندیوں کا شکار ہے۔ پورا گاؤں غربت اور پسماندگی کی زندگی بسر کر رہا ہے لیکن اس مفلوک الحالی اور غربت کے باوجود جو کہ عام ہے اس سماج میں اچھوت سمجھے جانے والے لوگ بھی ہیں جو گاؤں کی آبادی سے الگ تھلگ رہتے ہیں:

”ساہسیوں کی ٹھٹی جو ہمیشہ گاؤں کے ایک طرف ہوتی

ہے جہاں اراٹیں چھننے ۱۹

چھار‘ مصلیٰ وغیرہ رہتے ہیں اور جس کی طرف گاؤں کی

ہیں۔ شہروں اور گانوں کے درمیان کا فاصلہ بے حد کم ہو گیا ہے۔ اس سہولت کے تمام مثبت اثرات سے قطع نظر منفی اثرات پر ہم غور کرتے ہیں تو واضح ہوتا ہے کہ وہ ایمانداری، نیک چلتی، بے ریا خلوص و محبت اور حد درجہ کی سادہ مزاجی جو دیہاتوں میں پائی جاتی تھی اب ختم ہوتی جا رہی ہے۔ شہری تہذیب کی وہ خرابیاں جو دیہاتوں سے دور تھیں اب وہاں بھی نظر آنے لگی ہیں۔ بیدی چونکہ ایک پختہ سماجی شعور کے مالک ہیں لہذا معاشرے میں آرہی تبدیلیوں سے پوری طرح واقف ہیں۔ انہوں نے پنجاب کے ایک انتہائی پسماندہ گاؤں کے حوالے سے پنجاب کے دیہاتی معاشرے کی تمام تر خوبیوں اور خامیوں کا جائزہ لینے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ ان کا یہ گاؤں خوابوں کی کسی سرزمین پر نہیں بسا ہوا ہے بلکہ اس کا تعلق حقیقت کی دنیا سے ہے۔ اس گاؤں کے رہنے والے اگر فرشتے نہیں تو شیطان بھی نہیں بلکہ انسان ہیں اور دوسرے سبھی عام انسانوں کی طرح ان میں بھی اچھائیاں اور برائیاں ہیں۔ یہ بھی خوشی اور غم، راحت اور مصیبت، محبت اور نفرت، امن اور بد امنی اور خلوص و بغض کی اسی فضا میں سانس لیتے ہیں جو بحیثیت انسان انسان کا مقدر ہے۔ ”ایک چادر میلی سی“ کی اشاعت کے بعد شام لال نے انگریزی روزنامہ ٹائمز آف انڈیا (The Times of India) میں اس پر انتہائی جامع تبصرہ قلم بند کیا تھا۔ اس تبصرہ کا اردو ترجمہ خیر النساء مہدی نے کیا جو رسالہ سوغات 1963ء میں شائع ہوا۔ وارث علوی نے اپنی تصنیف ”راجندر سنگھ بیدی“ میں اس تبصرے کے چند اقتباسات درج کیے ہیں۔ اس تبصرہ میں فاضل مبصر نے اس پسماندہ گاؤں کے رہنے والے ان مفلوک الحال انسانوں کی بشری خصوصیات کا جائزہ لیا ہے جو عام انسانی سطح پر جیتے ہیں:

”یہ ایک عام دیہات کی کہانی ہے۔ اس کی فضا میں لہسن“

رائی، جنس، خون پسینہ اور گوبر کا تعفن پھیلا ہوا ہے۔ اس کے لوگ

وحشت بدوش ہیں، وہ گنے کے کھیتوں کی رکھوالی کرتے ہیں۔ اپنے

چھوٹے موٹے کاروبار میں مصروف رہتے ہیں۔ گالیاں بکتے ہیں

شراب پیتے ہیں، نوجوان لڑکیوں کو پھانتے ہیں اور اپنے چند

پیسوں کو بہت سنبھال کر رکھتے ہیں اس کی عورتیں کینہ و حسد سے بھری ہوئی ہیں اور ایک دوسرے پر طعنہ زنی کرتی رہتی ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جیسے ان لوگوں کے مکانات کے گرد دیواریں نہیں ہیں۔ ہر ایک جانتا ہے کہ دوسرا کیا کر رہا ہے۔ یہ کہانی ایک شہ پارہ ہے۔ یہی نہیں کہ پڑ اس میں شریک ہیں بلکہ دیوی اور دیوتاؤں کو بھی انسانی سطح پر پیش کیا گیا ہے۔ یہ کسی رومانی شاعر کا گاؤں نہیں ہے جو کہ دیہاتیوں کی سادگی میں یقین رکھتا ہے نہ یہ کسی انقلابی کا گاؤں ہے۔ اس کہانی کا گاؤں ایک معنی میں دل کی بستی ہے جس میں ہر فرد الجھنوں میں گھری ہوئی زندگی سے خوشی کے چند لمحے لینا چاہتا ہے۔ اس میں محبت اور نفرت دعا میں اور بددعا میں خوف اور خوشی ایک دوسرے سے جھگڑ رہی ہیں۔ ہر شخص ہر ایک کے بارے میں سب کچھ جانتا ہے اس کے باوجود ہر ایک کے ذہن میں کوئی راز ہے جو اسے کچھ دیتا ہے اور جس کا نشان تک کسی کو نہیں ملتا۔“ ۲۳

مندرجہ بالا خیالات کی روشنی میں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ بیدی سماجی شعور کی پختگی کے ساتھ ساتھ انسانی نفسیات کی عکاسی پر بھی عبور رکھتے ہیں۔ وہ اس حقیقت سے بخوبی واقف ہیں کہ بنیادی ضروریات زندگی کا مہیا نہ ہونا کسی معاشرے کی تہذیبی اقدار کو کس قدر متاثر کرتا ہے۔ انسان کے جذباتی و ذہنی رویوں کو ایک خاص سمت دینے میں سماجی عوامل کی کارفرمائی نظر انداز نہیں کی جاسکتی۔ یہ سماجی عوامل مذہبی، اقتصادی اور تہذیبی ہر نقطہ نظر سے انسان کی نفسیات کو متاثر کرتے ہیں۔ ”کوئلے“ کے لوگ جس ذہنی پستی کا شکار ہیں اس کی سب سے اہم وجہ انہیں بنیادی ضروریات زندگی کا فراہم نہ ہونا ہے۔ وہ مسلسل ایک ایسے بحران میں گرفتار رہتے ہیں جو جہالت، اقتصادی بد حالی اور مفلسی کا پیدا کردہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان لوگوں میں زندگی کی چھوٹی چھوٹی خوشیوں کو برتنے کی شدید خواہش پائی جاتی

ہے۔ مثلاً منگل کے ساتھ رانو کی شادی میں جس طرح تقریباً پورا گاؤں شریک ہوتا ہے اور جس دلچسپی اور لگن کے ساتھ اس موقع کو خوشگوار بنانے کی کوشش کرتا ہے وہ اس بات کا ثبوت ہے کہ یہ لوگ اپنی زندگی کی سختیوں اور تلخیوں کو وقتی طور پر بھلا دینا چاہتے ہیں۔

ازدواجی زندگی کی عمارت زن و شوہر کے درمیان جنسی تعلق کی بنیاد پر کھڑی ہوتی ہے۔ منگل سے شادی کے بعد بھی رانو کچھ عرصہ تک اپنی ازدواجی زندگی کے مستقبل کو لے کر فکر مند رہتی ہے۔ کیونکہ اس وقت تک دونوں کے درمیان جنسی تعلق قائم نہیں ہو سکا تھا۔ جب وہ منگل پر اپنے حق کے متعلق سوچتی ہے تو اس کے ذہن میں فوراً یہ بات آتی ہے کہ چونکہ پنجائیت کے حکم کے مطابق اور گاؤں کے سب لوگوں کی موجودگی میں منگل نے اس پر چادر ڈالی ہے لہذا منگل پر اس کا حق قائم ہو گیا ہے۔ لیکن پھر وہ خود ہی تذبذب کا شکار ہو جاتی ہے:

”سوچیں تو حق ہے اور نہیں بھی۔ چادر کا کیا ہے۔“ ۲۴

یعنی اس کے اس تذبذب کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ ابھی تک اس کے اور منگل کے درمیان جنسی تعلق قائم نہیں ہو سکا ہے۔ وہ اس حقیقت سے بخوبی واقف ہے کہ بغیر اس تعلق کے ازدواجی رشتہ کو استحکام نہیں حاصل ہو سکتا۔ گو کہ وہ دوران گفتگو چنوں سے یہ بات کہتی ہے کہ اسے محض پیٹ بھرنے کو دو روٹیاں تن ڈھکنے کو کپڑا اور کسی قدر سماجی تحفظ کی ضرورت تھی جو اس شادی سے پوری ہو گئی لیکن ایک بیوی کے حقوق سے وہ خود کو ہنوز محروم پاتی ہے۔ جب منگل شراب پینا چاہتا ہے اور اس کے منع کرنے پر کہتا ہے کہ:

”یہی ہے ناتم عورتوں کی بات..... کھانے پینے سے بھی

روکتی ہوا اپنے مردوں کو“ ۲۵

تو رانو خوش ہو جاتی ہے کہ زبانی ہی سہی دونوں کے درمیان عورت مرد کا رشتہ قائم تو ہوا۔ لیکن جب دونوں کے درمیان کی دیوار ڈھ جاتی ہے تو رانو کے اندر وہ خود اعتمادی پیدا ہو جاتی ہے جسے اس احساس تحفظ کا نتیجہ کہا جاسکتا ہے۔ جو شادی کے بعد ایک عورت کو حاصل ہو سکتا ہے۔ ناول نگار اس کی اس بدلی ہوئی کیفیت کا جائزہ ان الفاظ میں لیتا ہے:

”آج اس کے پاؤں یقین سے زمین پہ پڑ رہے تھے۔

آج ہر چیز کتنی آسان، کتنی سہل ہو گئی تھی۔“

رانو کی یہ خود اعتمادی اب اسے منگل سے بے جھجک اپنی فرمائش کرنے اور حق زوجیت کا اظہار کرنے کی ہمت عطا کرتی ہے:

”مجھے دو شلواریوں کا کپڑا لادو تیوہار آرہے

ہیں۔“

دراصل عورت اور مرد کے مابین جذب و کشش ہی انہیں ایک دوسرے کے قریب آنے پر مجبور کرتی ہے۔ ان کی یہ قربت ہی تخلیق کے عمل کو آگے بڑھاتی ہے۔ اگر دونوں میں ایک دوسرے کے لیے جنسی کشش نہ ہو تو گھر کا بسنا اور خاندان کا آگے بڑھنا ایک ناممکن امر بن کر رہ جائے۔ رانو اس حقیقت سے واقف ہے اور اس کے ساتھ ہی وہ تمام عورتیں بھی دونوں کے درمیان جنسی تعلق کا قائم ہونا ضروری خیال کرتی ہیں کہ جنہوں نے رانو اور منگل کی شادی کی اس مہم کو کامیابی سے ہمکنار کرایا تھا۔ یہ عورتیں برابر رانو سے پوچھتی رہتی ہیں ”کچھ ہوانی“ اور جب انہیں یہ خبر لگ جاتی ہے کہ رانو حاملہ ہے تو ان کی خوشی کا ٹھکانہ نہیں رہتا۔ اس خوشی کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ اس بے میل شادی کا انجام جو کہ طرفین کی رضا مندی کے بغیر کی گئی تھی، خوشگوار ثابت ہوا۔ اب انہیں یہ اطمینان ہو جاتا ہے کہ رانو اور منگل کی ازدواجی زندگی کو ایک مضبوط بنیاد مل گئی ہے اور اب رانو اور اس کے بچوں کا مستقبل محفوظ ہے۔ یہاں پر ہمیں اس سماجی شعور کا قائل ہونا پڑتا ہے جو بیدی کی تخلیقات میں جا بجا نظر آتا ہے۔ بیدی اس نکتہ سے قاری کو واقف کرانا چاہتے ہیں کہ فرد خاندان اور سماج کی شیرازہ بندی کے لیے ازدواجی رشتہ کی اہمیت ناگزیر ہے۔ وہ یہ دکھانا چاہتے ہیں کہ انتہا درجہ کے پسماندہ طبقات کے لوگ بھی جہالت اور مفلوک الحالی کے باوجود ازدواجی زندگی کی افادیت کے نہ صرف یہ کہ قائل ہیں بلکہ گھر کو اجڑنے اور خاندان کو بکھرنے سے بچانے کی پوری کوشش کرتے ہیں۔ اس کوشش میں وہ گتوار اور ان پڑھ عورتیں بھی آگے آکر حصہ لیتی ہیں جن کے ذہن میں سماج سے متعلق نظریوں کا تصور بھی نہیں ہوتا اور جو کسی واضح سماجی و

معاشرتی شعور کی مالک نہیں ہوتیں۔

بیدی نے اس ناولٹ میں پسماندہ طبقے کی عورتوں کی نفسیات کا گہرا مطالعہ کیا ہے۔ پنجاب کے ایک کچھڑے ہوئے دیہی معاشرے میں جہاں سکھ بھی ہیں، ہندو بھی ہیں اور مسلمان بھی لیکن ان سب قوموں کی عورتیں ایک سی فطرت کی حامل ہیں۔ یہ عورتیں ایک دوسرے کے ہر عمل سے باخبر رہتی ہیں۔ ان کی کھوجی فطرت (Inquisitive Nature) انہیں دوسروں کا ہر راز معلوم کیے بغیر چین نہیں لینے دیتی۔ رانو اور منگل کی شادی کے بعد چنوں اور محلے کی دوسری عورتیں ہر وقت اس فکر میں لگی رہتی ہیں کہ دونوں کے درمیان ازدواجی رشتہ قائم ہوا کہ نہیں۔ وہ طرح طرح سے سوالات کر کے اپنے شبہ کو یقین میں بدلنا چاہتی ہیں۔ پر کرما کے دن جب چنوں رانو کو لینے آتی ہے تو اسے ”کھٹ مٹھی“ چٹنی کھاتے دیکھ کر فوراً اس راز کی تہہ تک پہنچ جاتی ہے جسے معلوم کرنے کے لیے وہ عرصہ سے بے چین تھی۔ اس موقع پر اس کا رد عمل ملاحظہ ہو:

”چنوں ایک دم تھرک اٹھی۔ ایک ہاتھ کو لھے پر دوسرا سر پر رکھے وہ اپنے محور کے گرد گھوم گئی اور پھر ایک ایسی باہر کی طرف لپکی..... چلاتی، پکارتی ہوئی..... نی سرو پو!..... نی چاچی پورو! دودنی..... اڑیے کہاں مرگئیں ساری کی ساری۔ ۲۸

ان عورتوں کی فطرت کا ایک اور پہلو مختلف مواقع پر اس ناولٹ میں سامنے آتا ہے۔ یہ جنسی لذت کے اکتساب کے مختلف طریقے اختیار کرتی ہیں۔ چند اقتباسات ملاحظہ ہوں:

۱۔ ”چنوں کو رانو کے کرتے کے اندر کچھ اور ہی گول سڈول“

مخروطی سا نظر آیا۔ اس نے بڑھ کر اوپر ہی سے کرتے میں ہاتھ ڈال دیا اور پھر فوراً ہی باہر نکال کر جھٹکنے لگی..... ”ہائے میں مر گئی!“ وہ بولی جیسے جلتے ہوئے کو کئے چھولے ہوں۔“ ۲۹

۲۔ ”پورن دئی نے آگے بڑھ کر زور سے منگل کو دھکا دیا اور

بولی۔ جادے جا بڑا آیا ہے۔

تینگریڑا۔ چنوں نے بھی دھکا دیا۔“ ۳۰

۳۔ ”اور بھی عورتیں اندر آنے اور منگل کو دھکے دے دے کر

باہر نکالنے لگیں۔“ ۳۱

چنوں کا رانو کے کھلے گریبان میں ہاتھ ڈال کر رانو کے پستانوں کو چھونا اور جلدی سے یہ کہہ کر ہاتھ باہر کھینچ لینا کہ ”ہائے میں مر گئی“ جیسے اس نے جلتے ہوئے انگاروں کو چھویا ہو جنسی لذت کے حصول کو ظاہر کرتا ہے۔ یہاں پر یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ اس سماج میں عورتیں ایک دوسرے سے خاصی بے تکلف ہوتی ہیں۔ ورنہ عام طور پر اس طرح سے بے تکلفی سے ایک عورت کا دوسری عورت کے پستانوں کو ہاتھ لگانا پس ماندہ طبقات میں بھی نہیں پایا جاتا۔ اسی طرح رانو کے ماں بننے کی امید اس کے گرد پاس پڑوس کی عورتوں کو جمع کر دیتی ہے۔ یہ سب آپس میں گا گا کر اور غیر شائستہ مذاق کر کے ایک دوسرے کو یہ خوش خبری سناتی ہیں۔ پھر وہ منگل کو دھکے دے دے کر گھر سے باہر نکالتی ہیں۔ ساتھ ہی وہ منگل کو ان الفاظ میں اس کی مردانگی کی داد بھی دیتی جاتی ہیں:

”بے حیا۔ پورن بولی۔ تیرا جو کام تھا تو نے کر دیا۔ اب جا کا چلا۔“ ۳۲

منگل کو دھکے دینا اور اس قدر واضح الفاظ میں اس کی مردانگی کی داد دینا اس امر کا ثبوت ہے کہ وہ ایک مرد سے متصادم ہو کر جنسی تلمذ حاصل کرنا چاہتی ہیں۔ دراصل ان عورتوں کی اپنی زندگی صد ہاتھم کے مسائل کی آماجگاہ ہے اس لیے جب ان میں سے کبھی کسی کو کوئی خوشگوار صورت حال درپیش ہوتی ہے تو وہ آپس میں ناچ گا کر اور ہنسی مذاق کر کے اس خوشی سے پوری طرح لطف اندوز ہونا چاہتی ہیں۔ شادی، ولادت اور اس نوع کی دوسری چھوٹی چھوٹی دلچسپیاں اور خوشیاں انہیں وقتی طور پر اپنے غم بھلا دینے کا موقع فراہم کرنے کے ساتھ ساتھ آگے بڑھنے اور جینے کا حوصلہ بھی دیتی ہیں۔ خوشی کے یہ چند لمحے جو ان کی زندگی میں بڑی مشکل سے آتے ہیں وقتی طور پر ساری کدورتیں اور رنجشیں بھلا کر انہیں ایک دوسرے کے قریب لے آتے ہیں:

”جہلم کی تینوں بیٹیاں..... عنایتی عائشہ اور سلامتی بھی

چلی آئیں۔ ساتھ جہلم کے بڑے بھائی کا لڑکا بھی تھا۔ مولو! جس کے بے خود بے بس اشاروں کی طرف دیکھ کر سلامتی شرمارہی تھی، برمارہی تھی۔ پھر نواب کی بیوی..... عائشہ گورداس کی گن وتی..... سب اگلی پچھلی کدورتیں بھول کر اس لمحے میں کھوکھو گئیں۔“ ۳۳

بیدی نے پورے ناولٹ میں پنجاب کے دیہی طرز معاشرت کے بے حد خوبصورت رنگ بکھیرے ہیں۔ چادر ڈالنے کی رسم کے پس منظر میں انہوں نے زبان‘ ادب‘ شعر‘ عقائد‘ توہمات‘ میلے‘ تیوہار‘ رسم و رواج‘ طریقہ‘ علاج غرض کہ تہذیب کے ہر رنگ کو سمودیا ہے۔ اس ناولٹ کے کردار دوران گفتگو وارث شاہ اور بلھے شاہ کے اشعار پڑھ کر اپنی زبان‘ اپنے ادب اور اپنے کلچر سے وابستگی کا ثبوت پیش کرتے ہیں۔ کہیں کہیں ناول نگار خود بھی کسی امر کی مزید وضاحت کے لیے پنجابی ادب کے شہ پاروں کو پیش کرتا ہے۔ مرزا صاحبان کی داستان پنجابی ادب کا اہم حصہ ہے۔ بیدی نے ایک موقع پر اسے بطور استعارہ استعمال کیا ہے:

”اس مرزے کی بکی کو بھی استہزا کی صاحبان نے ڈھنک

دیا تھا۔“ ۳۴

بڑی کو لوگوں کی میلی نظر سے بچانے کے لیے رانو ہر ممکن کوشش کرتی اسے پھٹے پرانے‘ تیل اور بساند میں رے رے ہوئے کپڑوں میں رکھتی۔ بال بنانے کے بجائے بکھیر دیتی تاکہ اس پر کسی کی نظر نہ پڑے لیکن بڑی کی جوانی اور حسن چھپنے والی چیز نہ تھی۔ جب وہ کسی کو اس کی طرف غلط نظروں سے دیکھتے ہوئے پاتی تو کہہ اٹھتی:

گورا رنگ نہ دے دے ربا

سارا پنڈویر پے گیا

گورا رنگ نہ دیجو پر ماتا! سارا گاؤں بیری ہو گیا۔“ ۳۵

رانو کے حاملہ ہونے کی خبر گاؤں کی عورتوں میں خوشی کی لہر دوڑا دیتی ہے:

”اسی دم چنوں‘ چاچی پورو‘ بھابھی و دیا‘ جانکی‘ سروپو‘

چھوٹی رانی چنڈی عورتوں کا ایک غول کا غول اندر چلا
آیا۔ تالیں بجاتا، شور مچاتا، ناچتا گاتا ہوا۔

چوڑے والی بانہہ کڈھ کے
منڈا موہ لیا توتیاں والا
چوڑے والی بانہہ دکھا کر تعویذوں والا لڑکا موہ لیا
دمڑی داسک مل کے
منڈا موہ لیا توتیاں والا
دمڑی کی چھال ہونٹوں پہ مل کر تعویذوں والا لڑکا موہ

لیا۔ ۳۶۔

گاؤں میں دیوی کا ایک مندر ہے جو گاؤں والوں کی عقیدت کا مرکز ہونے کے
ساتھ ہی ان کی آمدنی کا بھی ذریعہ ہے۔ قرب و جوار کے عقیدت مند بڑی تعداد میں پرکراما
کرنے آتے ہیں اور اس طرح مندر کے آس پاس ایک میلہ سا لگ جاتا ہے۔ مختلف قسم
کے تماشے ہوتے ہیں اور گاؤں کی بنی ہوئی چیزیں اچھے داموں پر ان جاتریوں کے ہاتھ
فروخت کر دی جاتی ہیں:

”کسی کو معلوم نہ تھا کوئلہ گاؤں کے لوگوں کے گھر دولت
سے بھر جائیں گے اور ان پر ہن برسنے لگے گا۔ دیوانے شاہ کا سودا
بک جائے گا اور جاٹ کا گھی، خیرے کا تیل اور جہنم کی سبزی
..... سنار کی بالیاں، ٹھٹھیار کی تھالیاں، چراغ کے چوڑے،
نکھار کے کوزے، سب بک جائیں گے۔“ ۳۷۔

اس مندر کے بارے میں مشہور تھا کہ جس دیوی کا یہ مندر ہے وہ کبھی بھیمروں کے
چنگل سے بچ کر ادھر آ نکلی تھی اور جس جگہ اب مندر ہے یہیں اس نے رک کر کچھ دیر آرام کیا
تھا۔ گاؤں والے جس میں ہندو اور سکھ دونوں شامل تھے اس دیوی کے عقیدت مندوں میں
شمار ہوتے تھے۔ چنانچہ بڑی پرکراما کے دن حضور سنگھ اور چنداں بھی پرکراما کرنے جاتے

ہیں۔ دراصل پنجاب میں ایسے گھرانے بڑی تعداد میں تھے جہاں گھر کے افراد میں سے کچھ سکھ تھے اور کچھ ہندو۔ بہت سی ہندو عورتیں اولاد کے لیے منت مانتی تھیں کہ اگر دو لڑکے ہوئے تو ان میں سے ایک کو یا پھر بڑے لڑکے کو کیش دھاری سکھ بنادوں گی۔ ہندو اور سکھ مذہب کے پیروؤں میں آپس میں شادیاں بھی ہوا کرتی تھیں۔ اس طرح پنجاب میں ہندوؤں اور سکھوں کے مابین مذہبی تفریق بہت کم تھی۔

اس پسماندہ گاؤں میں ایک اور عقیدہ عام تھا کہ جب تک گاؤں کے لوگ مندر کے زیر سایہ رہیں گے اور:

”دیادھرم والے لوگ‘ جو ہڑ کے کنارے اڑ کر آ بیٹھنے
والے کبوتروں کو دانہ دنا ڈالتے ہیں کوئلے میں کوئی پاپ نہیں
ہو سکتا۔ ہوگا بھی تو اس کی پوری سزا ملے گی جیسی کہ بھیردوں کو ملی
تھی۔“ ۳۸

چنانچہ نو جوان جاترن کی اجتماعی آبروریزی کے نتیجے میں موت کے بعد جس طرح تلو کے کا قتل ہوا اور چودھری مہربان داس اور اس کے بھائی کو قید کی سزا ہوئی نیز اس کی حویلی ’جائیداد زمین وغیرہ مقدمہ کی نذر ہوئی اس سے گاؤں والوں کے اس عقیدے کو اور تقویت ملی اور وہ اس قدر چوکے ہو گئے کہ اب غیر عورتوں کی طرف کوئی نظر اٹھا کر بھی نہ دیکھتا تھا۔
پر کرما کے دن گاؤں کی رونق دیکھتے ہی بنتی تھی۔ باہر سے آئے ہوئے جاتری بھینٹ کی شکل میں دیوی ماں کی بھینٹیں گاتے جذبہ محفیت سے سرشار مندر کی طرف بڑھتے
نظر آتے:

”یہ جاتری لوگ تھے جو سر جھکائے دیوی کی بھینٹیں گاتے
ہوئے آرہے تھے۔ ڈھولک پیٹتے‘ چھینے بجاتے ہوئے دیوی ماں
کی استی گارہے تھے۔ وہ سب اپنے اپنے گناہوں کا کفارہ کرنے
چلے آئے تھے۔ گناہ جو ہو چکے تھے..... گناہ جو ہو رہے
ہیں..... گناہ جو ہونے والے ہیں‘ وہ ناچ رہے تھے‘ گارہے

تھے۔ ۳۹

گاؤں کی عورتیں بھی پر کرما کے مبارک دن مندر جانا نہیں بھولتیں۔

”گاؤں کی گج گانیاں ہاتھوں میں تھالی، تھالی میں
صد برگ صد برگ میں سیندور لئے مندر کی طرف چل نکلتیں
اور اپنی ہی چال میں مست کہیں ایک کو لٹے پر ہنم جاتیں تو
گیان چند اور کشیر سنگھ، دلدو اور دیوانے کی بھنیں چھوٹ
جاتیں۔ ان کے جاتے ہی وہ ہوش میں آ جاتے اور ایک
زبان ہو کر چلا اٹھتے..... ”ہوئے ہوئے!“

مندرجہ بالا دونوں اقتباسات اس پسماندہ سماج میں لوگوں کے مذہبی لگاؤ اور پرستش
و عبادت کے طریقے پر روشنی ڈالتے ہیں۔ لوگوں کا جوش و خروش کے ساتھ دیوی کی استی
کرتے ہوئے مندر کی طرف بڑھنا۔ گاؤں کی عورتوں کا تھالیوں میں سیندور لے کر پوجا کے
واسطے مندر جانے کے لیے گھر سے نکلنا۔ اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ شہری باشندوں کے
برعکس دیہات کے رہنے والوں میں اپنے مذہبی عقائد کے تئیں زیادہ سنجیدہ رویہ پایا جاتا
ہے۔ مذہبی نوعیت کے میلے دیہات کے رہنے والوں کو وقتی طور پر اس چہل پہل اور ہنگامے
میں اپنی دکھ بھری زندگی کے تلخ حقائق کو بھولنے میں مدد کرتے ہیں۔ اقتصادی نقطہ نظر سے
بھی یہ مذہبی اجتماع اس گاؤں کے لوگوں کے لیے سودمند ثابت ہوتا ہے۔ گاؤں کی بنی ہوئی
چیزیں دور دراز اور قرب و جوار سے آئے ہوئے عقیدت مندوں کے ہاتھوں مناسب
داموں پر فروخت ہو جاتی ہیں۔ بیدی نے مندر کی طرف بڑھتے ہوئے عقیدت مندوں کی
بے حد حقیقی تصویریں پیش کی ہیں۔ لوگوں کا جھوم جس جوش و خروش کے ساتھ مندر کی طرف
بھنٹیں گاتا ہوا بڑھتا ہے وہ اس بات کا ثبوت ہے کہ انتہائی ناسازگار حالات کے تحت زندگی
گزارنے کے باوجود ان لوگوں میں ایک خوش آئند مستقبل کی امید باقی ہے۔ ان لوگوں کا
یہ مذہبی لگاؤ اور جوش و خروش خدا کی ذات پر ان کے بے پناہ اعتقاد کا ثبوت ہے۔
منتیں، مرادیں، دعائیں ان لوگوں کے اس یقین کو ظاہر کرتی ہیں کہ یہ اپنی موجودہ دکھ بھری

زندگی سے نجات حاصل کرنا چاہتے ہیں ان کی آنکھوں نے بھی کچھ خواب دیکھے ہیں جنہیں یہ تعبیر کا لباس پہنتے ہوئے دیکھنا چاہتے ہیں۔

طنز و مزاح کی حس اس سماج میں بھی پائی جاتی ہے۔ ہنسی مذاق، چھیڑ چھاڑ، لطیفہ گوئی اور اسی نوع کی دوسری عام دلچسپیاں ان لوگوں کی زندگی کو خوش گوار بناتی ہیں۔ سرداروں سے متعلق لطیفے سنا کر نواب اسماعیل وغیرہ منگل کو ہنسانے کی کوشش کرتے ہیں۔ منگل بھی اس مذاق میں پوری دلچسپی لیتا ہے:

”پھر منگل کے ”جوئلے“ پر ہاتھ رکھتے ہوئے اسماعیل

پوچھتا ”یہاں کچھ ہوتا ہے؟“

”ہاں ہوتا ہے۔“ منگل پیچھا چھڑانے کے لیے مان لیتا۔

لیکن اسماعیل اسی پر بس نہ کرتا۔ بات کو آگے بڑھاتے ہوئے وہ

کہتا۔ ”سن..... یہ تمہیں دن کے بارہ بجے ہی ہوتا ہے یا

رات کے بارہ بجے بھی؟“

دن کے جو اصلی سکھ ہے، اسے تو دن کے بارہ

بجے ہی ہوتا ہے..... اتنے بال اور گرمی کتنی پڑتی ہے۔“

۔ ”پھر.....؟ اسماعیل کہتا، وہ اپنے گاؤں کا دسا کھا سنگھ ہے نا

..... ترکھان..... وہ تو رات کے بارہ بجے بہت ”کھر دو“

کرتا..... شور مچاتا ہے۔“ منگل جواب دیتا..... وہ حرام

جادہ..... ضرور مسلمان سے سکھ ہوا ہوگا“

یہ لطیفہ گوئی اور ان یکہ والوں کا آپس میں ہنسی مذاق جن میں ہندو بھی ہیں، مسلمان بھی اور سکھ بھی، یہ ظاہر کرتا ہے کہ گاؤں میں زیادہ تعداد ان لوگوں کی ہے جو مذہبی منافرت سے دور ہیں۔ لیکن جب سلامتی سے منگل کے تعلق کی بات سامنے آتی ہے تو سلامتی کے بہنوئی مراد اور اس کے ساتھی منگل کو جان سے مار دینے کے لیے اکیچھ کے کھیت میں آ بیٹھتے ہیں۔ دراصل ہر سماج کسی نہ کسی تضاد کا شکار ہوتا ہے۔ یہ پسماندہ معاشرہ انہیں تضادات کا

شکار ہے۔ بیدی اگر صرف مکمل یک جہتی کا ذکر کرتے تو یہ حقیقت پسندانہ رویہ نہ ہوتا۔ چنانچہ اگر ایک طرف اس گاؤں میں مسلمانوں، ہندوؤں اور سکھوں میں میل جول ہے۔ عنایتی، سلامتی اور عائشہ وغیرہ کارانو کے گھر آنا جانا ہے۔ منگل نواب، اسماعیل اور گرداس وغیرہ کے برادرانہ تعلقات ہیں تو دوسری جانب مراد یعنی سلامتی کے بہنوئی کا جارحانہ رویہ بھی ہے اور پورین دئی کو اپنے شوہر سے یہ شکایت بھی ہے کہ جہلمیں کو دھرم شالہ میں کیوں بلایا گیا۔ پورن دئی کے اس اعتراض کی وجہ جہلمیں کا مسلمان ہونا ہے۔

ہندوستان کے دوسرے دیہی اور شہری معاشرہ کی طرح پنجاب کے اس پسماندہ سماج میں بھی جس کا ایک نمونہ کوٹلہ گاؤں ہے، مختلف رسم و رواج کی پابندی ضروری خیال کی جاتی ہے۔ ان رسموں اور رواجوں کی نوعیت کبھی تو مذہبی ہوتی ہے اور کبھی معاشرتی، شہروں کی بہ نسبت دیہاتوں میں ان کی پابندی زیادہ کی جاتی ہے۔ اس طرح کی ایک مثال شوہر کی موت کے بعد اس کی بیوہ کا اپنے ہاتھوں کی چوڑیاں توڑنا ہے۔ ہندوستانی معاشرے میں چوڑی کا پہننا کسی عورت کے سہاگن ہونے کی نشانی ہے۔ لہذا شوہر کی موت کے بعد فوراً ان چوڑیوں کو توڑ دیا جاتا ہے۔ بیوہ ان چوڑیوں کو توڑتی ہے لیکن کبھی کبھی یہ کام دوسری خواتین انجام دیتی ہیں۔ ایسا عموماً اس وقت ہوتا ہے جب شدت غم کے باعث بیوہ عورت کے حواس وقتی طور پر معطل ہو جاتے ہیں۔ تلو کے قتل کے بعد رانو بھی اسی قسم کی کیفیت سے دوچار ہے۔ اس کی سمجھ میں یہ نہیں آتا کہ اچانک یہ سب کیا ہو گیا۔ ایسے میں اس کی چوڑیاں توڑنے اور سر پر خاک ڈالنے کا کام چنوں و پورن دئی کرتی ہیں:

... اس کی سمجھ میں کچھ بھی نہیں آ رہا تھا۔ نہ معلوم

کیوں اسے گھر کے سب زیور سب کپڑے پہننے کا خیال چلا آیا۔

وہ یہ کرنے والی تھی کہ چنوں نے پکڑ لیا اور اس کے ہاتھ دیوار سے

مار مار کر چوڑیاں توڑنے لگی۔ پورن دئی باہر سے مٹی کی مٹھیاں بھر

کر لائی اور رانو کے سر پر خالی کر دیں۔“ (ج ۳)

غرض کہ بیدی کا یہ تاوٹ ایک ایسا تہذیبی مرقع ہے جس میں ایک پسماندہ پنجابی

معاشرے کے طرز زندگی، عقائد، توہمات، طرز عبادت، روایات، تہذیب و تمدن، ادب، شعر، مذہب، تیوہار، زبان اور تہذیبی و ثقافتی اقدار کی ایسی جاندار اور حقیقی تصویریں نظر آتی ہیں کہ پڑھنے والا اس میں کھو کر رہ جاتا ہے۔ یہ پنجاب کے ایک گاؤں میں رہنے والے ان لوگوں کی کہانی ہے جو جاہل ہیں، مفلوک الحال ہیں۔ لیکن اس جہالت اور غربی کے باوجود ان کا اپنا ایک سماجی و تہذیبی رویہ ہے۔ یہ توہمات کے اسیر بھی ہیں، اخلاقی قدروں کے پاسبان بھی ہیں اور ان قدروں کو توڑنے کا کام بھی انجام دیتے ہیں۔ عورتیں رشک و حسد سے جلی بھنی بھی رہتی ہیں اور ایک دوسرے کی مدد کو فرض اولین بھی خیال کرتی ہیں۔ جنداں، رانو، حضور سنگھ، تلو کے، منگل، بڑی، چنوں، مہربان، داس، پورن دئی، سلامتی، مراد، عنایتی، عائشہ، نواب اور دوسرے کتنے ہی کردار زندگی کی بوقلمونی کے مظہر کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں اور منفی و مثبت رویوں سے اپنی سماجی شناخت قائم کرتے ہیں۔ یہ سبھی کردار وہ زندگی جیتے ہیں جو نشاط و غم، دولت و غربت، زندگی و موت، علم و جہالت، دکھ سکھ، جیسی ان گنت متضاد کیفیات کی حامل ہے۔ اپنی تمام تر ناہمواریوں کے باوجود پنجاب کا یہ دیہات ایک ایسے معاشرے کی تصویر پیش کرتا ہے جو خدا کی بخشی ہوئی اس عظیم نعمت یعنی زندگی کو ہر قیمت پر جینا چاہتا ہے۔ یہی وہ جذبہ ہے جو ہر مسئلہ کا حل نکالنے میں انسان کی مدد کرتا ہے۔ بیدی کا یہ ناول تہذیبی و ثقافتی قدروں کے حوالے سے ایک پسماندہ سماج اور اس میں زندگی گزارنے والے افراد کی زندگی کی حقیقی تصویر پیش کرنے کی کامیاب ترین کوشش ہے۔



حواشی

- ۱۔ راجندر سنگھ بیدی ایک چادر میلی سی صفحہ ۶
- ۲۔ ایک چادر میلی سی صفحہ ۶
- ۳۔ ایک چادر میلی سی صفحہ ۱۳
- ۴۔ ایک چادر میلی سی صفحہ ۱۵
- ۵۔ ایک چادر میلی سی صفحہ ۱۷-۱۸
- ۶۔ ایک چادر میلی سی صفحہ ۱۸
- ۷۔ ایک چادر میلی سی صفحہ ۷
- ۸۔ ایک چادر میلی سی صفحہ ۲۲
- ۹۔ ایک چادر میلی سی صفحہ ۲۷
- ۱۰۔ ایک چادر میلی سی صفحہ ۲۸
- ۱۱۔ ایک چادر میلی سی صفحہ ۳۷
- ۱۲۔ ایک چادر میلی سی صفحہ ۳۸
- ۱۳۔ ایک چادر میلی سی صفحہ ۳۹
- ۱۴۔ کرو کشھتر وہ میدان جہاں مہا بھارت کی لڑائی ہوئی تھی۔
- ۱۵۔ ایک چادر میلی سی صفحہ ۵۳
- ۱۶۔ ایک چادر میلی سی صفحہ ۶۷-۶۸
- ۱۷۔ ایک چادر میلی سی صفحہ ۵۴
- ۱۸۔ ایک چادر میلی سی صفحہ ۱۲۳
- ۱۹۔ دھوبی
- ۲۰۔ ایک چادر میلی سی صفحہ ۵۹
- ۲۱۔ ایک چادر میلی سی صفحہ ۹۵

- ۲۲۔ ایک چادر میلی سی، صفحہ ۴۴
- ۲۳۔ بحوالہ وارث علوی، راجندر سنگھ بیدی، صفحہ ۶۰-۶۱
- ۲۴۔ ایک چادر میلی سی، صفحہ ۸۷
- ۲۵۔ ایک چادر میلی سی، صفحہ ۱۰۵
- ۲۶۔ ایک چادر میلی سی، صفحہ ۷۱
- ۲۷۔ صفحہ ۱۱۶
- ۲۸۔ ایک چادر میلی سی، صفحہ ۱۲۱
- ۲۹۔ ایک چادر میلی سی، صفحہ ۱۲۰
- ۳۰۔ ایک چادر میلی سی، صفحہ ۱۲۳-۱۲۵
- ۳۱۔ ایک چادر میلی سی، صفحہ ۱۲۵
- ۳۲۔ ایک چادر میلی سی، صفحہ ۱۲۵
- ۳۳۔ ایک چادر میلی سی، صفحہ ۱۲۸
- ۳۴۔ ایک چادر میلی سی، صفحہ ۶۳
- ۳۵۔ ایک چادر میلی سی، صفحہ ۳۱
- ۳۶۔ ایک چادر میلی سی، صفحہ ۱۲۴
- ۳۷۔ ایک چادر میلی سی، صفحہ ۱۱۸
- ۳۸۔ ایک چادر میلی سی، صفحہ ۲۹-۳۰
- ۳۹۔ ایک چادر میلی سی، صفحہ ۱۲۹
- ۴۰۔ ایک چادر میلی سی، صفحہ ۱۱۹
- ۴۱۔ ایک چادر میلی سی، صفحہ ۸۳-۸۵
- ۴۲۔ ایک چادر میلی سی، صفحہ ۲۷

حرف آخر

اب جب کہ یہ مقالہ تکمیل کے مراحل سے گزر چکا ہے۔ راقم الحروف ضروری سمجھتا ہے کہ ان اہم نکات کو مختصر قلم بند کر دے جو بیدی کی نگارشات کے تہذیبی و ثقافتی جائزے کی روشنی میں سامنے آئے ہیں۔

مقالے کے پہلے باب میں یہ بحث اٹھائی گئی تھی کہ سماجی حقیقت نگاری کے تعلق سے اردو افسانے کی کیا روایت رہی ہے۔ اس بحث کے نتیجے میں جو اہم نکات سامنے آئے ہیں وہ درج ذیل ہیں۔

سماجی تنقید یا سماجی حقیقت نگاری کے وسیلے کے طور پر افسانہ بحیثیت ایک صنف ادب سماجی علوم کے ماہرین کے براہ راست موضوعی، منطقی و معروضی انداز بیان کے مقابلے میں زیادہ مؤثر کردار ادا کر سکتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ سماجیات کا ماہر صرف صورت حال کے ظاہر پر نظر رکھتا ہے اور حقائق کے براہ راست بیان میں یقین رکھتا ہے اس کے برعکس کہانی کار تخلیقی اظہار کا وہ طریقہ اختیار کرتا ہے جو صورت حال کے ظاہر کے ساتھ اس کے داخل یا باطن کو بھی پیش نظر رکھتا ہے۔ کیا ہو رہا ہے کی عکاسی کے ساتھ کیا ہو سکتا ہے کے امکانات اور کیا ہونا چاہیے کی تمنا ایک اچھے افسانہ نگار کی سماجی تنقید کا حصہ ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ وہ تمدن کو بھی پیش نظر رکھتا ہے۔ اس طرح سماج کی ایک مکمل تصویر پیش کرنے میں افسانہ نگار سماجیات کے ماہر پر سبقت لے جاتا ہے۔

سماجی حقیقت نگاری کے نقطہ نظر سے جب ہم اردو افسانے کا جائزہ لیتے ہیں تو ایک انتہائی صحت مند روایت ہمارے سامنے آتی ہے۔ پریم چند پہلے سماجی حقیقت نگار کی حیثیت سے ابھرتے ہیں۔ وہ پہلی بار سماج اور فرد سے متعلق حقائق کو کہانی کا موضوع بناتے

ہیں۔ اس کے بعد کرشن چندر، بیدی، منٹو، عصمت چغتائی، قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، غلام عباس، خواجہ احمد عباس، رام لعل، جوگندر پال اور دوسرے کئی کہانی کاروں نے اپنی ادبی و تخلیقی کاوشوں سے اردو افسانے کو سماجی حقیقت نگاری کا مظہر بنا دیا۔ پریم چند کا افسانہ ”کفن“ کرشن چندر کا ”کالو بھنگی“ غلام عباس کا ”آئندی“ منٹو کا ”کھول دو“ اور عصمت کا افسانہ ”چوتھی کا جوڑا“ انسانی سماج کی حقیقی تصویر پیش کرتا ہے۔ بیدی نے عصری سماجی مسائل کو فنکارانہ چابک دستی سے اپنی کہانیوں کا موضوع بنایا۔ ان کی کہانی ”حجام الہ آباد کے“ ملک کی سماجی و سیاسی صورت حال پر زبردست طنز کی حیثیت سے سامنے آتی ہے۔ ان کہانی کاروں کے یہاں سماج کی جو جھلک نظر آتی ہے وہ ترجمانی بھی ہے اور تنقید بھی۔ اس لحاظ سے اردو افسانہ سماجی حقیقت نگاری کی روایت کا اہم حصہ رہا ہے۔ آج بھی اس کا رشتہ فرد اور سماج سے اسی طرح برقرار ہے۔

میری یہ بحث نامکمل رہ جاتی اگر بیدی کے افسانوں میں تمدن اور معاشرت کی عکاسی کی تفصیل سے نشاندہی نہ کی جاتی۔ بیدی کے افسانوں کا جائزہ لینے کے بعد راقم الحروف اس نتیجے پر پہنچا ہے کہ ان افسانوں میں تمدن اور معاشرت کی عکاسی پورے طور پر موجود ہے۔ بحیثیت سماجی حقیقت نگار بیدی اس اہم نکتہ سے بخوبی واقف ہیں کہ انسانوں کے سماجی رویے کے پس پشت وہ مخصوص سماجی و تہذیبی اقدار ہوتی ہیں جن کی تشکیل میں مذہبی عقیدہ، روایت، زبان، ادب اور اساطیر جیسے عناصر کی کار فرمائی ہوتی ہے۔ مثلاً گریہ کی ہولی سسرال والوں کے مظالم سے توشا کی ہے مگر شوہر رسیلا کی زیادتیوں کو اس لیے ہر قیمت پر برداشت کرنے کے لیے تیار ہے کہ شاستروں نے اسے بھگوان کا درجہ دیا ہے۔ ”لاجوتی“ میں بیدی نے مغویہ عورتوں سے متعلق سماجی رویہ کو موضوع بنایا ہے۔ ”لاجوتی“ کی بازیافت کے بعد سند رلال اسے دیوی تو بنادیتا ہے لیکن بیوی نہیں بناتا۔ ذہنی طور پر عورت سے متعلق اس غلط سماجی رویہ کو وہ ناپسند کرتا ہے۔ مگر خود اپنے جذبات پر اسے اختیار نہیں۔ دوسری طرف لاجوتی اس صورت حال کے لیے تیار نہیں۔ وہ ایک روایتی عورت ہے اور بیوی بن کر رہنا چاہتی ہے۔ وہ سند رلال سے عقیدت نہیں محبت کی خواہاں ہے۔ اسی طرح افسانہ

”تلادان“ میں دھوبی کا بیٹا باوجود عدم مساوات اور ذات پات کی بنیادوں پر کھڑے ہوئے سماج کے خلاف باغیانہ رخ اختیار کرتا ہے۔

بیدی چونکہ پنجابی ہیں اس لیے پنجاب کے دیہی معاشرے میں جو روایات اور عقائد رسم و رواج اور توہمات پائے جاتے ہیں۔ وہ ان کی کہانیوں میں جا بجا نظر آتے ہیں۔ گرہن رجن کے جوتے بیکار خدا چھو کرمی کی لوٹ وغیرہ ایسے افسانے ہیں جن میں مخصوص علاقائی و تہذیبی خصوصیات رسم و رواج توہمات اور عقائد کے پس منظر میں بیدی نے فرد اور جماعت کے نفسیاتی و معاشرتی رویوں کو پیش کیا ہے۔ اس طرح ان کے افسانے تمدن اور معاشرت کے نقطہ نظر سے بے حد کامیاب قرار دیے جاسکتے ہیں۔

کردار نگاری کے نقطہ نظر سے بیدی ایک بے حد کامیاب افسانہ نگار ہیں۔ انہوں نے کرداروں کی نفسیات اور ذہنی و جذباتی کیفیات کا مطالعہ کر کے ان کرداروں کے سماجی اور تہذیبی پس منظر کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ بیدی کے ابتدائی دور کی کہانیوں میں ”گرم کوٹ“ کا کردار ”ایک کلرک“ انتہائی فنی بصیرت سے تراشا گیا کردار ہے۔ محض دس روپیہ کے نوٹ میں وہ بہت کچھ خرید لینا چاہتا ہے۔ اس کے اندرون کی جذباتی کیفیت اور نفسیاتی کشمکش کو بیدی نے بڑی خوبی کے ساتھ الفاظ کا پیکر عطا کیا ہے۔ ”بھولا“ میں ایک بچے کی نفسیات کی بے حد سچی عکاسی کی گئی ہے۔ عموماً گھر کے بزرگ بچوں کو ٹالنے کے لیے یہ کہہ دیتے ہیں کہ دن میں کہانی سنانے سے مسافر راستہ بھول جاتے ہیں تاکہ وہ کہانی سنانے کی فرمائش کر کے ان کے کام میں حارج نہ ہوں۔ یہ چھوٹی سی بات ایک معصوم بچے کے ذہن پر کس قسم کا اثر ڈالتی ہے اور وہ کس طرح کی جذباتی و نفسیاتی کشمکش کا شکار ہو جاتا ہے۔ اس چیز کو بیدی نے اجاگر کیا ہے۔

صرف ایک سگریٹ کا کردار سنت رام بوڑھا ہو جانے کی وجہ سے مختلف و متضاد کیفیات کا حامل ہے۔ وہ اپنے جوان لڑکے پال سے بے وجہ بدگمان رہتا ہے اور سمجھتا ہے کہ لڑکا چونکہ اب اپنے پیروں پر کھڑا ہے اس لیے اسے نظر انداز کرتا ہے۔ جب یہ غلط فہمی دور ہوتی ہے تو وہ بیٹے کو گلے لگا کر رو پڑتا ہے۔ اس طرح بیدی کا یہ کردار بڑھاپے میں

انسان کی ذہنی و جذباتی حالت کی بے حد فطری تصویر پیش کرتا ہے۔ کوآرٹھین کا بھاگو خدمت خلق کے جذبوں کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ طاعون کی وبا پھیلنے کے بعد ڈاکٹر کے ہمراہ وہ لوگوں کی جان بچانے میں دن رات ایک کر دیتا ہے۔ اس کی فرض شناسی اور جذبہ خدمت ہر قسم کے صلے اور انعام و اکرام سے بے نیاز ہے۔ اس طرح بیدی کے سبھی کردار محض صفحات کی زینت بن کر رہ جانے والے کردار نہیں ہیں۔ بلکہ کسی نہ کسی سماجی معاشرتی اخلاقی جذباتی اور تہذیبی بنیاد سے جڑے ہونے کے باعث ہماری دنیا کے جیتے جاگتے افراد معلوم ہوتے ہیں۔

”بیدی کی کردار نگاری کے متعلق اہم بات یہ ہے کہ ان کے نسوانی کردار زیادہ توانا اور فنی اعتبار سے بالیدہ ہیں۔ ان کے افسانوں میں عورت کے مختلف روپ پائے جاتے ہیں۔ وہ ماں، بیٹی، بہن، بیوی، محبوبہ، طوائف وغیرہ کے روپ میں نظر آتی ہے۔ بحیثیت شریک زندگی اور رفیقہ حیات بیدی کی کہانیوں کی عورت خانہ داری کی مصیبتیں سہتی ہے۔ گھریلو مسائل کا سامنا کرتی ہے۔ شوہر اور سسرال والوں کے مظالم برداشت کرتی ہے۔ کبھی رحمت اور کبھی زحمت بن کر سامنے آتی ہے۔ ”اندو“ اور ”شمی“ کی شکل میں یہ چھوٹے سے گھر کو جنت بنا دیتی ہے اور کلکارنی کی صورت میں اپنے قنوطیت پسند شوہر مادھو کی موت کا سبب بھی بن جاتی ہے۔ بحیثیت عورت اپنے جذبہ تخلیق کی تسکین کے لیے وہ مصری کی شکل میں ایک ایسی ماں بن جاتی ہے جو اپنے بچے کے باپ کو پہچانتی بھی نہیں۔ کلیانی ایک جسم فروش عورت ہے مگر ایک بچے کی ماں بننا اور اس کی پرورش کرنا اس کا مقصد حیات ہے۔ لاجونتی میں ہمارے سامنے ایک ایسی عورت آتی ہے جو انسانی سطح پر جینا چاہتی ہے۔ اس کا شوہر اسے دیوی کہہ کر پکارتا ہے لیکن وہ دیوی نہیں بیوی بننا چاہتی ہے۔ اس طرح بے حد فطری انداز میں بیدی نے ایک شادی شدہ عورت کی نفسیات کو سمجھنے اور اس کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ عورت بحیثیت ماں بیدی کی کہانی کوکھ جلی میں بھر پور طریقے سے سامنے آتی ہے۔ اپنے لڑکے گھمنڈی کو وہ اچھی راہ اختیار کرتے دیکھ کر ڈر جاتی ہے۔ وہ ان بچوں کی طرح اس کا انجام نہیں چاہتی جو عمر کے لحاظ سے زیادہ عقل مند تھے اور ایشور نے انہیں

اپنے پاس بلا لیا تھا۔ آتشک کی بیماری میں وہ دل و جان سے بیٹے کی تیمارداری کرتی ہے اور اس کے اس عیب کو بھی ممتا کی چادر سے ڈھک لیتی ہے۔ اس طرح بیدی کے یہاں کی عورت نہ صرف اپنی فطرت بلکہ اپنے تہذیبی و معاشرتی پس منظر کے باعث بھی زندگی اور اس کے تقاضوں سے بھرپور کردار کی حیثیت سے سامنے آتی ہے۔

اس مقالے کا پانچواں اور آخری باب بیدی کے ناولٹ "ایک چادر میلی سی" کے تہذیب و معاشرتی جائزے سے متعلق ہے۔ بیدی کا یہ ناولٹ پنجاب کی دیہی زندگی اور وہاں کے معاشرے کی تہذیب کا آئینہ ہے۔ اس کی کہانی ایک غریب سکھ خاندان کی کہانی ہے۔ یہ خاندان ایک اکتے والے (تکو کے) اس کی بیوی (رانو) بوڑھے ماں باپ (حضور سنگھ اور جنداں) بیکار اور آوارہ گرد چھوٹے بھائی (منگل) ایک بیٹی (بڑی) اور دو چھوٹے بچوں پر مشتمل ہے۔ یہ لوگ غریب جاہل اور توہم پرست ہیں۔ ان کے آس پاس بھی اسی طرح کے لوگ آباد ہیں۔ عقاید کے اختلاف سے قطع نظر ان کی زبان 'کلچر ادب' تہذیب اور رہن سہن ایک سا ہے۔ ذات پات اور سماجی و مذہبی حد بندیاں ان کے سماج میں بھی پائی جاتی ہیں۔ توہم پرستی 'گالی گلوچ' مار پیٹ اور جھگڑا فساد ان لوگوں کی روزمرہ کی زندگی کا حصہ ہے۔ شراب نوشی اس طبقے کے مردوں میں عام ہے۔ عورتیں احساس عدم تحفظ کا شکار ہیں اور مردوں کی بالادستی و حاکمیت کی بنیادوں پر کھڑے اس سماج میں اپنا وجود برقرار رکھنے کے لیے ٹونوں اور ٹونکوں کا سہارا لیتی ہیں۔ یہ وہ سماجی پس منظر ہے جس میں شوہر کی موت کے بعد بیوہ عورت پر اس کے دیور کے ہاتھوں چادر ڈالنے کی رسم کو بنیاد بنا کر پنجاب کے ایک پسماندہ دیہی علاقے کی حقیقی تصویر پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

ایک چادر میلی سی کے تہذیبی و معاشرتی جائزے سے اندازہ ہوتا ہے کہ بیدی ایک کامیاب اور سچے سماجی حقیقت نگار کی حیثیت سے نہ صرف یہ کہ معاشرتی و تہذیبی اقدار سے گہری واقفیت رکھتے ہیں بلکہ وہ کرداروں کے سماجی و تہذیبی رویہ کے پس پشت ان تمدنی و معاشرتی عوامل کی کارفرمائی کو بے حد فنکارانہ طور پر افسانے کی بہت میں شامل کر کے اپنے تخلیقی تجربے کا حصہ بناتے ہیں۔

اس طرح بیدی کا تہذیبی شعور انسان کے نفسیاتی و جذباتی رویوں پر ان کی گہری نظر، اساطیر، مذہب، عقائد، توہمات اور رسم و رواج نیز دوسرے بھی معاشرتی و تمدنی آثار و مظاہر سے ان کی گہری واقفیت، جذبے و خلوص کا دفور اور فن پر گرفت انہیں عظیم افسانہ نگاروں کی صف میں لے آتی ہے۔



کتابیات

- ۱۔ دانہ دوام: راجندر سنگھ بیدی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر نئی دہلی، طبع چہارم ۱۹۹۳ء۔
- ۲۔ گرہن: راجندر سنگھ بیدی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر نئی دہلی، طبع سوم ۱۹۹۲ء۔
- ۳۔ کوکھ جلی: راجندر سنگھ بیدی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر نئی دہلی، طبع چہارم ۱۹۸۶ء۔
- ۴۔ اپنے دکھ مجھے دے دو: راجندر سنگھ بیدی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر نئی دہلی، طبع چہارم ۱۹۸۸ء۔
- ۵۔ ہاتھ ہمارے قلم ہوئے: راجندر سنگھ بیدی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر نئی دہلی، طبع سوم ۱۹۸۸ء۔
- ۶۔ مکتی بودھ: راجندر سنگھ بیدی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر نئی دہلی، طبع اول ۱۹۸۲ء۔
- ۷۔ ایک چادر میلی سی: راجندر سنگھ بیدی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر نئی دہلی، طبع ششم ۱۹۸۹ء۔
- ۸۔ پت جھڑکی آواز: قرۃ العین حیدر، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر نئی دہلی، طبع اگست ۱۹۹۰ء۔
- ۹۔ منٹو کے نمائندہ افسانے: مرتبہ ڈاکٹر اطہر پرویز ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، اشاعت ۱۹۸۹ء۔
- ۱۰۔ کرشن چندر اور ان کے افسانے: مرتبہ اطہر پرویز ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، اشاعت ۱۹۸۶ء۔
- ۱۱۔ پریم چند کے نمائندہ افسانے: مرتبہ ڈاکٹر قمر رئیس، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ۔
- ۱۲۔ انتظار حسین اور ان کے افسانے: مرتبہ پروفیسر گوپی چند نارنگ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۱۹۸۶ء۔
- ۱۳۔ راجندر سنگھ بیدی اور ان کے افسانے: مرتبہ اطہر پرویز ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، اشاعت ۱۹۸۹ء۔
- ۱۴۔ راجندر سنگھ بیدی: وارث علوی، ساہتیہ اکادمی دہلی، پہلی اشاعت ۱۹۸۹ء۔
- ۱۵۔ راجندر سنگھ بیدی کی افسانہ نگاری ”اپنے دکھ مجھے دے دو کی روشنی میں“، وہاب اشرفی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۱۹۹۳ء۔
- ۱۶۔ روح ادب: ظفر ادگانوی، کلکتہ۔

- ۱۷۔ اردو افسانہ روایت اور مسائل: مرتبہ گوپی چند نارنگ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ایڈیشن ۱۹۸۱ء
- ۱۸۔ ادب اور انقلاب: اختر حسین رائے پوری، ماہنامہ ”اردو“ جولائی ۱۹۳۵ء، انجمن ترقی اردو (دکن)
- ۱۹۔ نیا افسانہ مسائل و میلانات: مرتبہ قمر رئیس، اردو اکادمی دہلی۔ اشاعت ۱۹۹۲ء
- ۲۰۔ انتخاب افسانہ: اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ، اشاعت (سوم) ۱۹۸۶ء
- ۲۱۔ اعتبار نظر: پروفیسر احتشام حسین، پہلی اشاعت ۱۹۶۵ء، ناشر کتاب پبلشرز چوک لکھنؤ۔ ۳
- ۲۲۔ ترقی پسند ادب: عزیز احمد، چمن بکڈ پو، اردو بازار دہلی
- ۲۳۔ اردو ادب کی تنقیدی تاریخ: سید احتشام حسین، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، دہلی ۱۹۹۷ء
- ۲۴۔ ادب اور سماج: سید احتشام حسین، پہلی اشاعت ۱۹۳۸ء، کتب پبلشرز لمیٹڈ، بمبئی
- ۲۵۔ ارسطو سے ایلٹ تک: جمیل جالبی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، طبع دوم ۱۹۹۲ء
- ۲۶۔ ادب کا تنقیدی مطالعہ: ڈاکٹر سلام سندیلوی، نسیم بک ڈپو، لکھنؤ، چھٹا ایڈیشن ۱۹۸۶ء
- ۲۷۔ بیدی نامہ: شمس الحق عثمانی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی، طبع اول ۱۹۸۶ء
- ۲۸۔ نیا افسانہ: وقار عظیم، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، اشاعت ۱۹۹۶ء
- ۲۹۔ پریم چند کہانی کارہنما: پروفیسر جعفر رضا، شبستان ۲۵۳/۲۱۸ شاہ گنج، الہ آباد، اشاعت ۱۹۹۹ء
- ۳۰۔ یاد رفتگان نمبر: ماہنامہ نیا دور، لکھنؤ، بابت مارچ تا ستمبر ۱۹۸۸ء



RAJINDER SINGH BEDI

(A Socio-Cultural Study)

by

Dr. Syed Mahmood Kazmi



ڈاکٹر سید محمود کاظمی

صاحب کتاب ڈاکٹر سید محمود کاظمی سے میں بہت متاثر ہوں۔ زندگی میں ایسے لوگ بہت کم ملتے ہیں جن کے لیے بڑی سے بڑی عمری سداہ نہیں بنتی۔ وہ یقین محکم اور عمل پیہم کی زندگی گزارتے ہیں۔ انہوں نے اپنی فکرت پانی کے باوجود علم و ادب کی دنیا میں جو مقام حاصل کیا ہے، وہ قابلِ قدر ہے۔ ماحند دگلہ بیدی، ایک سماجی و تہذیبی مطالعہ حاصل ان کا تحقیقی مقالہ ہے جس پر یونیورسٹی آف الزاباؤڈ نے انہیں فاکلٹی کی ڈگری سے سرفراز کیا ہے۔

محمود کاظمی نے ایک ایسے موضوع پر قلم اٹھایا ہے جس پر اردو کے چٹائی کے اہل قلم زور آتا ہو چکے ہیں۔ ان میں گوپی چند رائے، وہاب اشرفی اور وارث علی کے نام لیتا کافی ہے۔ ایسی تیز روشنیوں میں اپنا چراغ جلاتا اور یوں جلا فاکرہ روشنی دے سکے ملک پر محال تھا۔ یہ شخص منزل بھی محمود کاظمی نے بہت حوصلے، بڑی خوبی اور مدد و رجحانی داری کے ساتھ طے کی ہے۔ کتاب کے پہلے ہی باب ”سماجی حقیقت نگاری کا مسئلہ اور افسانہ نگاری کی روایت“ سے ہی ان کی

تنقیدی صلاحیت اور بصیرت پوری طرح سامنے آتی ہے۔ ان کے مطابق جب تک ادب عکس حیات کے مرحلے کھینچے نہیں کرتا تو وہ اس وقت تک تہذیبیات کی منزل کو نہیں پاسکتا۔ پہلے ہی باب میں انہوں نے جس تنقیدی وقتِ نظر کے ساتھ اردو افسانہ نگاروں کی سماجی حقیقت نگاری سے بحث کی ہے، اس سے ان میں سے ہر ایک افسانہ نگار کی سماجی حقیقت نگاری میں جو فکری اور فنی انفرادیت ہے، وہ پوری طرح سے سامنے آجاتی ہے۔ خصوصاً بیدی کی سماجی حقیقت نگاری کا ان کا تجزیہ انتہائی فکر انگیز ہے۔

کتاب کے دوسرے باب میں محمود کاظمی نے ”بیدی کے افسانوں میں تمدن اور معاشرت کی عکاسی“ کے موضوع سے بحث کی ہے۔ ان کے مطابق بیدی کرداروں کے ذہنی اور جذباتی رویوں کی عکاسی کرتے وقت ان علاقائی و معاشرتی خصوصیات کی جانب بھی اشارہ کرتے ہیں جو ان کے کرداروں کے سماجی رویوں کو متاثر کرتی ہیں۔

تیسرا باب بیدی کے بعض ذہنی اور متحرک کرداروں کے بارے میں ہے۔ ڈاکٹر محمود کاظمی کے مطابق بیدی ایک ایسے افسانہ نگار ہیں جنہوں نے افسانے میں واقعہ سازی سے زیادہ کردار سازی پر توجہ صرف کی ہے۔ بیدی کی کردار نگاری کا جائزہ لیتے وقت انہیں نے اس میں پائے جانے والے سماجی اور تہذیبی عناصر کو بے حد خوبی کے ساتھ نمایاں کیا ہے۔ چوتھا باب ”بیدی کے افسانوں میں نسوانی کرداروں کی انفرادیت“ بھی انہی خصوصیات کا حامل ہے۔ اس طرح سے یہ دونوں باب اہمیت رکھتے ہیں اور مطالعے کی دعوت دیتے ہیں۔

پانچواں باب بعنوان ”ایک چادر مٹلی کی تہذیبی و معاشرتی مطالعہ“ بیدی کی ناول نگاری کا حاکم کرتا ہے۔ بیدی کے اس ناول میں ایک دیہی معاشرے اور اس کی تہذیب کی مٹی اور جھسی عکاسی ہوتی ہے اور جس نے پڑھتی ہے اسے محمود کاظمی نے بحث کا موضوع بنایا ہے اور بڑی ہی دقتِ نظر کے ساتھ ان تمام سماجی و تہذیبی عناصر کو اجاگر کیا ہے جو اس ناول کا موضوع ہیں۔

مندرجہ بالا انہی خصوصیات کے سبب محمود کاظمی کی یہ تصنیف بیدی پر لکھی گئی کتابوں میں ایک اہم اور قابلِ قدر اضافہ ہے۔

پروفیسر یوسف سرمست

سابق صدر شعبہ اردو عثمانیہ یونیورسٹی ایف ایڈ

EDUCATIONAL
PUBLISHING HOUSE

www.ephbooks.com



978-81-8223-967-8